EMIL WALDMANN

TIZIAN

19.8.1929: Seligmann, Moritz
Heinz Mayer

DIE FÜHRENDEN MEISTER

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/tizian00wald

TIZIAN

VON

EMIL WALDMANN

IM PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1922 by Propyläen-Verlag G. m. b. H. in Berlin

Meiner lieben Mutter
gewidmet

1. Selbstbildnis. Berlin

VORWORT

Vor zwanzig Jahren galt Tizian unbestritten als der größte Künstler Venedigs. Seither wuchs der Ruhm Tintorettos immer mehr, und vielleicht ist heute die Jugend, die auch Rafael absetzen möchte, geneigt, Tintoretto als den Größeren hinzustellen. Es handelt sich bei solchem Tun um dieselbe Erscheinung, die auch im Verhältnis der Wertung von Grünewald und Dürer sich geltend machte: Grünewald hat, so scheint es, unsrer Zeit mehr zu sagen. Aber der Ausgleich wird gefunden werden, sobald der Charakter von aufregender Aktualität gegenüber Grünewald und Tintoretto erst einmal wird überwunden sein.

Tizian ist unsrer Generation nicht sehr bekannt, und seine Werke sind von ihr nicht genügend gekannt; hurtige formalistische Kritik bemühte sich in allerneuester Zeit, den Umfang seines Schaffens zu verkleinern. Wenn das vorliegende Buch nun auch nicht den Anspruch erhebt, neue Forschungsergebnisse zu bringen, so wird man ihm die Existenzberechtigung vielleicht doch zubilligen, als einem Versuch, die Größe des Mannes und seines Schaffens noch einmal darzustellen.

E. Waldmann

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung 13
II. Die Jugend und die ersten Werke 21
III. Der Ratsmaler und der beginnende Ruhm 57
IV. Der Fürstenmaler 89
V. Im Dienst von Rom und vom Kaiser . . . 131
VI. Alterswerke 155
VII. Briefe von, an und über Tizian 197
Anmerkungen 209
Literaturverzeichnis 240
Verzeichnis der Abbildungen 241
Register 244

I

EINLEITUNG

In manchen Epochen der Kunstgeschichte bietet die Entwicklung, wenn eine große Bewegung auf ihrem Höhepunkte angekommen ist, ein seltsames Schauspiel. Die Natur, der man zutrauen möchte, sie setze an das Ende dieser Bewegung eine letzte, eine ungeheure Steigerung, einen dramatischen Schlußpunkt, scheint in solchem Augenblick sich ihres ganzen Reichtums noch einmal zu besinnen und zieht dann, statt einer Potenz, eine Summe. Sie breitet noch einmal glänzend aus, was sie geleistet hat, bereichert dies, vertieft dies, macht dies alles ruhig und glücklich — und sagt erst ein wenig später dann das neue Losungswort. Sie schafft auf solchen Höhepunkten gern Doppelgipfel der Genialität und stellt ein Genie der Tradition neben ein Genie der Erneuerung. Es ist sehr schwer, mit Worten aufzuzeigen, worin bei Rafael das neuschöpferische Element lag. Er hat alles an Keimen in sich aufgenommen und vereinigt, was das ausgehende Quattrocento so fruchtbar macht, Perugino und Francia, Pinturicchio und Lionardo, Sebastiano del Piombo und Fra Bartolommeo; und neben der Genialität Michelangelos wirkt seine Kunst beinahe unpersönlich. Aber das Hinreißende an diesem Schauspiel ist nun, zu sehen, wie er, der sich von Traditionen nährt und, wenn man nicht näher zusieht, wie ein Schüler wirkt, doch etwas so ganz und gar nur Einmaliges geschaffen hat, daß man es mit nichts andrem verwechseln kann; eben den Rafaelstil, der dann die lateinische Welt, und nicht nur sie, beherrschte. Er hat die Kräfte jener Traditionen geistig vertieft und monumental fruchtbar gemacht, er hat ihre Formen endgültig und poetisch ausdrucksvoll gemacht, realistisch wie Ghirlandajo und poetisch wie Botticelli, träumerisch wie Perugino und erzählend wie Pinturicchio, formal bedeutend wie Fra Bartolommeo und gesetzlich harmonisch wie Lionardo. Aber dieses alles immer zugleich, alles in einer so wunderbaren Mischung, daß man die Elemente nicht mehr auseinanderhalten kann, daß diese geheimnisvolle Mischung natürlich genug war, um schließlich auch noch Michelangelos Gestalt mit in sich aufzunehmen. Der zweite, der solches unternähme, wäre ein Eklektiker, weil er es bewußt täte. Aber hinter Rafael steht die Notwendigkeit der Natur, die von ihrem Werk nicht Abschied nehmen mag, ohne sich noch einmal an sich selber zu berauschen. Die schöne Welt, die der Halbgott dann zerschlug, war wenigstens vollkommen gewesen.

In Venedig ging es nicht anders. Wohl setzte hier die Entwicklung ins Große um beinahe ein ganzes Jahrhundert später ein als in Florenz und Padua. Aber als die Florentiner und dann die Römer mit dem großen Stil ihrer monumentalen Kunst der Linie und der Fläche und der plastischen Figur alles gesagt hatten, was zu sagen war, als diese Schulen in akademische Erstarrung und manierierte Ausschweifung verfielen, war Venedig erst recht angelangt auf der Höhe seiner schöpferischen Malerei. Um die Zeit, da Rafael starb, waren Licht und Farbe für die Kunst im eigentlich malerischen Sinne noch neue Errungenschaften, und der uralte Giovanni Bellini, der kurz vor Rafael die Augen schloß, sah nur das gelobte Land, aber er betrat es noch nicht. Die Wunder von Licht und Farbe zu führenden selbständigen Elementen der Malerei zu gestalten, alles zusammenzufassen, was sich im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts in Venedig an echtem geborenem Malertum geregt hatte, war nicht mehr ihm vergönnt, sondern seinem großen Erben Tizian. An Tizians Kunst berauschte sich das Malgenie Venedigs, ehe Tintoretto kam und der Hochrenaissance einen Anflug von Vergänglichkeit und von Sterblichkeit verlieh.

Was Rafael für Florenz und Rom war, bedeutete Tizian für Venedig: die glückliche Erfüllung. Und es ist ein Zeichen für die Weisheit der ökonomischen Natur, die mit ihren großen Kräften geizig umgeht, daß, während Rafael so früh sterben mußte, Tizian zu dieser Erfüllung ein ganzes Jahrhundert brauchte. Als Rafael auftrat, waren die Dinge, die er zu tun hatte, weiter gediehen und schöner gereift als das Erbe, das Tizian vorfand. Die Formen lagen beinahe fertig da; er brauchte sie nur zu beseelen; und als er seine größten Malereien geschaffen hatte, ließ er ruhig manches von seinen Schülern ausführen, ward Baumeister und Archäologe und legte sich sterben. Sein Werk war getan, als er siebenunddreißig Jahre zählte. Tizian aber malte in diesem Alter an der „Himmlischen und irdischen Liebe", an dem Werk, mit dem er erst von seiner Jugend Abschied nahm. Die unsterblichsten Dinge hat er fast alle im reifen Mannesalter und als Greis geschaffen.

Er ist sehr spät gereift. Eigentliche, frühreife Jugendwerke des Malerknaben kennt man nicht von ihm, und erst als Dreißigjähriger tritt er in unsern Gesichtskreis. Und auch damals noch nicht so, daß

man gleich immer weiß, wer Tizian ist, sondern immer ein wenig wie jemand anders. Cima da Conegliano und Giovanni Bellini haben ihm über die Schulter geschaut, oder er ihnen, aber auch Giorgione und Palma Vecchio, der doch später geboren war. Alle Richtungen des ausgehenden venezianischen Quattrocento und des beginnenden Cinquecento haben auf seine damals seltsam weibliche Seele gewirkt, Cimas Zartheit und Giorgiones Melancholie, Bellinis Farben- und Schattenpoesien und Palmas blonde Schönheit; nur an gewissen, später dann lange wieder verschüttet gebliebenen dramatischen Zügen erkennt man sein großes Temperament und seinen Hunger nach Reichtum. Er brauchte Zeit, um still alles in sich einströmen zu lassen. Dann aber, als Giorgione stirbt, tritt der wahre Tizian auf und fordert seinen Thron; und erst jetzt durchdringt er alles mit dem mächtigen Klang seiner Persönlichkeit. Er hatte Geduld gehabt, die Zeit drängte nicht, und während er alles an Kräften ansammelte, was ihm erreichbar war, wußte er im Instinkt, daß er noch mehr Zeit brauchen würde, um dies alles fruchtbar zu machen und zu verschönern durch Verschmelzung mit seinem Eigensten und jenem Zug ins Gewaltige, den die Italiener „divino" nannten. Auch später war er immer wieder von neuem ein Eroberer, der für sich unterwarf, soviel er brauchen konnte. Ob das Neue Schiavone hieß oder Veronese oder Correggio, er nahm es in sich auf und setzte sich damit auseinander, er verschlang es, und schließlich raubte er sogar aus dem ungeheuren Complex Tintoretto einige gewaltige Dinge, noch gewaltsamer, als Rafael es mit Michelangelo gemacht hatte.

Wie fast alle großen venezianischen Maler, mit Ausnahme von Lorenzo Lotto und Tintoretto, war Tizian kein geborener Venezianer. Er stammt aus Friaul und ist ein Bergsohn. Ein Alpenstädtchen, Pieve di Cadore, mehr als tausend Meter über dem Meeresspiegel gelegen, ist seine Heimat, und der Anblick steiler Dolomitenfelsen mag seine älteste landschaftliche Jugenderinnerung gewesen sein. Fremde haben manchmal einen wacheren Sinn und geschärftere Organe für Schönheit und Charakter einer andren Landschaft, für die eigenartige Luft einer fremden Stadt, in die sie versetzt werden, als die Einheimischen selber. Und so ist es am Ende nicht allzu erstaunlich, daß dieser fremde Knabe aus altem Bergbewohnerblut das eigentlich Venezianische in der Kunst so rein empfand und

später so glänzend ausbildete wie kein zweiter. Wer immer in dieser malerischen Atmosphäre lebte und in ihr groß wurde, für den sind die Wunder von Licht und Farbe, von Gold und Mosaik und Marmor, das Spiel von Lichtern und Halblichtern und farbigen Reflexen etwas beinahe Selbstverständliches, das kein Problem mehr bedeutet. Er gewinnt etwas schwerer die Distanz, die dazu nötig ist, um aus diesen Beobachtungen und Erscheinungen des täglichen Lebens Kunst zu machen. Wer aber aus einer ganz andren Atmosphäre kommt, aus einer dünnen, diamantklaren Luft, in der sich alle Dinge klar abzeichnen, wer gewohnt ist, mit Falkenblick die fernste Ferne zu durchspähen, und immer noch klar und scharf sieht, für den kann diese neue weiche Luft, dieses goldne und gebrochene Licht, das die Übergänge der Körperlichkeiten und der Farben ein wenig verwischt und alles Einzelne zu einer Gesamterscheinung harmonisch verbindet, für ihn kann dies alles, zum ersten Male gesehen, ein so starkes Erlebnis bedeuten, daß er nie wieder davon loskommt und daß er ganz instinktiv dieses Erlebnis zum musikalischen Vorzeichen seiner ganzen künstlerischen Anschauung macht. Besonders, wenn er in einem so entscheidenden Augenblick in das venezianische Kunstleben eintritt wie Tizian.

Als Tizian in Venedig lernte, hatte sich eben der große Wandel in der Kunst dieser Stadt vollzogen, durch den sie aufhören sollte, eine oberitalienische von Mantegna, von Gentile da Fabriano, von Pisanello und von den halbdeutschen Muranesen abhängige Kunstprovinz zu sein und durch den sie ihre malerische Weltherrschaft begründete. In den Söhnen des alten Jacopo Bellini, in Mantegnas Schwägern Gentile und Giovanni Bellini, ward der Gegensatz der Epochen flagrant. Gentile setzte die vorwiegend zeichnerische Manier der alten Schule fort und vererbte sie auf Carpaccio; der jüngere Sohn aber, Giovanni, bildete den malerischen Stil künstlerisch aus, auf den der heitere Realismus des echten Venezianers mit unwiderstehlicher Gewalt hindrängte, seitdem in dieser Stadt, wie man sagt: importiert durch den flämisch geschulten Antonello da Messina, die Ölmalerei bekanntgeworden war. Die Temperatechnik, die bis dahin allgemein üblich gewesen war, erlaubte nur eine Art von Malerei, die doch immer der Abstraktion und der zeichnerischen Härte des Freskostiles verwandt blieb. Die Zähigkeit

ihres Bindemittels verbot den leichten Vortrag und die leuchtende Farbe. Jetzt lernten auch die Venezianer die Ölmalerei kennen und hatten nun ein kostbares Mittel in Händen, um alle ihre malerischen Beobachtungen und den Reichtum ihres durch die Atmosphäre der Stadt so verfeinerten Farbensinnes in ihren Bildern auszubreiten. Die Gefügigkeit des Materials, die Leichtigkeit des Farbenauftrags und die Möglichkeit, beim Übereinanderlegen der Farben die Untermalungen durchleuchten zu lassen, erlaubte diesen Neueren einen ganz andren Glanz in den Helligkeiten und ein geheimnisvolles, samtartiges Funkeln der Schatten; die neue Technik gab ihnen die Transparenz der Lüfte und das Ergreifende einer Landschaftsstimmung und nicht zuletzt die Illusion der Wirklichkeit, die Nachahmung des Stofflichen und des modelé mit all seinen tausendfältigen Variationen, den ganzen, für ungewohnte Augen so hinreißenden Zauber der Realität und der Beleuchtung. Die Erscheinungen, bisher abstrakt auf eine ideale Fläche gebannt, stehen nun plötzlich in der Luft und im Licht. —

Dies hat Giovanni Bellini durchgesetzt. Seiner Zeit muß er als ein kühner Realist gegolten haben. So nah war niemand an die Wirklichkeit herangekommen. Den Späteren aber, die noch viel stärkere Grade des Illusionismus und noch ganz andre Formen der freien, täuschenden malerischen Imitation erlebt haben, bedeutet, was er da schuf, immerhin nur einen Anfang, und die zahlreichen Künstler, die sich ihm anschlossen, ahnten wohl, welch ungeheure Möglichkeiten nun auf einmal vor ihnen lagen. Wenige Dinge in der Kunstgeschichte lassen sich an Schnelligkeit des Tempos mit der Ausbildung der Ölmalerei in Venedig um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts vergleichen. Carpaccio und die Muranesen, selbst die Vivarini, wirkten auf einmal ein wenig altmodisch neben den Jungen, neben Lorenzo Lotto, neben Giorgione und neben Palma.

In solche Situation wurde Tizian hineingeboren.

II

DIE JUGEND UND DIE ERSTEN WERKE

Tizian stammt aus der alten, seit Jahrhunderten in Pieve di Cadore eingesessenen Familie der Veeelli. Seine Vorfahren waren fast alle Juristen oder Soldaten gewesen, manche von ihnen hatten angesehene Stellungen in der Verwaltung ihrer Heimatstadt bekleidet. Auch Tizians Vater Gregorio Veeelli, der eine Verwandte aus dem Stamme der Veeelli, Lucia, geheiratet hatte, war Soldat der Republik und Magistratsbeamter in Pieve, Hauptmann der Centurie, Aufseher der Kornvorräte, Ratsmitglied und Bergwerksinspektor. Als Beamter und Ratsherr geschätzt wegen seiner Gewissenhaftigkeit und seiner Klugheit, als Offizier gegen die Deutschen im Friaulischen Feldzug persönlich sehr tapfer. Reich war er nicht; das Land ist arm und dünn bevölkert, das Leben dort mühsam und hart. Er hatte vier Kinder, Tizian gehört zu den jüngeren unter ihnen. Geboren ward Tizian wahrscheinlich im Jahre 1476 oder 1477. Denn wenn man auch zeitweise dazu neigte, sein Geburtsjahr um etwa zwölf Jahre hinabzurücken, so stehen doch gewichtige Gründe gegen diese Vergewaltigung der Tradition: Sein eigenes Zeugnis in einem Briefe an König Philipp II. von Spanien aus dem Jahre 1571, wo er sich als Fünfundneunzigjährigen bezeichnet; die Briefe des spanischen Konsuls Thomas de Çornoça und des spanischen Gesandten Garcia Hernandez an Philipp, aus denen man fast das gleiche herausrechnet; die Äußerung des im allgemeinen zuverlässigen Borghini in seinem bald nach Tizians Tode erschienenen „Riposo“; und nicht zuletzt eine Briefstelle bei Aretino, die Anno 1542 von Tizians „Greisenalter“ redet. Allerdings mag es etwas erstaunlich sein, daß wir so gar keine Bilder von Tizian aus dem Ende des Quattrocento kennen sollen; man fing damals früh an in der Kunst, und Tizian selbst soll als etwa Zehnjähriger schon nach Venedig gezogen sein, um dort das Handwerk zu lernen; und dann hören wir fünfzehn Jahre lang gar nichts oder nur sehr Unbestimmtes von ihm. Als Zwanzigjähriger hat er noch nichts gemacht, wovon wir wüßten. Das ist, wie gesagt, selten damals. Aber es brauchen doch nicht alle Künstler der Renaissance so frühreif gewesen zu sein wie Rafael, und Tizian steht auch in den ersten dann beglaubigten Werken seiner Hand als ein bedächtiger Mensch da, ohne ein stürmisches Tempo der Entwicklung, ruhig lernend und auch als Erwachsener noch von allen Seiten mancherlei Einflüsse in sich aufnehmend. Da kann er auch

seine Lehrzeit, die Zeit des inneren Lernens, über Gewohnheit ausgedehnt und sich anfangs ein wenig anonym in den verschiedenen Werkstätten der Maler, die als seine Lehrmeister genannt werden, aufgehalten haben. Es ist nicht so ganz undenkbar, wie es auf den ersten Augenblick scheinen möchte. Als Giorgione sein erstes selbständiges Werk schuf, wenigstens so weit man ihn kennt, zählte er etwa 28 Jahre; und das Frühwerk Lionardos, der Engel auf Verocchios Taufe, gemalt von dem 19jährigen Genie, bedeutet noch keine vollkommene Genieleistung, verglichen mit Lionardos wahrhaft schöpferischen Taten, sondern ein Gesellenstück. Geniale Menschen entwickeln sich manchmal spät, und so liegt kein zwingender Grund vor, von Tizians fast hundertjährigem Leben viel abzuhandeln.

Wir wissen von Tizians Jugend fast nichts, wie wir denn ja überhaupt über seine Privatschicksale wenig unterrichtet sind und der ganze Mann für uns immer etwas undurchsichtig bleibt. Als etwa zehnjähriger Knabe soll er mit seinem älteren Bruder Francesco nach Venedig gekommen sein; dort wohnte ein Bruder seines Vaters Gregorio. Dann erfährt man nichts weiter, als daß er Maler wurde und bei dem Mosaikmaler Sebastiano Zuccato in der Lehre war. Daß er, wie Vasari erzählt, dann zu Giovanni Bellini in künstlerische Beziehungen trat, muß man als sicher annehmen. Das taten in jenen Jahrzehnten fast alle jungen Künstler in Venedig. Nur ob er in direktem Schüler- oder Gesellenverhältnis zu dem alten Großmeister der venezianischen Malerei stand, oder ob er sich auf eigene Faust mit der Bellini-Kunst auseinandersetzte, wissen wir aus keiner sicheren Quelle. Wahrscheinlicher dürfte die erstere Annahme sein.

Tizian wird die großen Altäre und die Hausandachtsbilder Giovanni Bellinis, die in den achtziger Jahren entstanden, als künstlerische Haupteindrücke seiner Lehrzeit angesehen haben, jene Altäre für S. Giobbe, für Sta. Maria degli Angeli und für die Frarikirche, sowie die dazugehörigen Einzelmadonnen und Halbfigurenbilder, in denen Bellini die mantegneske, manchmal muranesenhafte Härte seiner ersten Periode endgültig abgelegt und seinen reichen, dunklen malerischen Stil entwickelt hatte. Gewiß kannte er auch alle die Historienmalereien, die das Schulhaupt in den neunziger Jahren im Dogenpalast ausführte. Aber wir kennen sie nicht, da sie alle verbrannten, und wissen also

2. Verehrung Petri. Antwerpen

nicht, wie der große bellineske Stil um die Jahrhundertwende aussah. Als Bellini später dann im neuen Jahrhundert zur größten Höhe hinaufstieg, um die Zeit, da Dürer ihn bewunderte, war Tizian mit seinen ersten eigenen Werken bereits auf dem Plan erschienen. Bellinis Lehre spürt man noch.

Es muß im Jahre 1501 oder 1502 gewesen sein, als der venezianische Patrizier Jacopo Pesaro, der die päpstliche, zum Teil von Venedig gestellte Flotte gegen die Türken führte und ihnen die Insel Leukas entriß, bei Tizian ein Altarbild, die Verehrung Petri, zur Verherrlichung dieses Unternehmens bestellte. Da Papst Alexander VI., der Borgia, auf dem Bilde dargestellt ist, darf man annehmen, daß es im Jahre 1503 vollendet wurde; denn der im Jahre 1503 gestorbene Borgia war als Persönlichkeit auch in Venedig derart verhaßt, daß ihn der Sieger schwerlich nach seinem Tode hätte porträtieren lassen, auf einem Gemälde, das doch zum eigenen, venezianischen Ruhme helfen sollte.

Es ist eine Präsentation dargestellt. Jacopo Pesaro, in Dominikanertracht (er war Titularbischof von Paphos), kniet vor dem Apostel Petrus, dem Schutzpatron des Heiligen Stuhles, in gläubiger Demut zu ihm, der ihn segnet, aufblickend. Er faßt mit beiden Händen das päpstliche Banner. Hinter ihm steht, mit der Gebärde des Empfehlens, Alexander Borgia im päpstlichen Ornat. Die Anspielungen sind deutlich. Noch dazu liegt vor dem Kriegsmann sein Helm, im Hintergrund sieht man Forts und Hafen von Venedig, mit den Galeeren darin. Daß der Sockel des päpstlichen Thrones ein antikisches Relief aus dem erotischen Stoffkreise trägt, braucht nicht einen unbedingten Hinweis auf dieses Papstes Privatleben zu bedeuten, sondern kann sich auf harmlose Art aus dem Hochrenaissance-Interesse an antiken Kunstwerken erklären.

Vielleicht hat Tizian bei seiner Komposition an Bellinis Madonna mit dem Dogen Andrea Barbarigo gedacht (jetzt in Murano, S. Pietro Martire, früher auf dem Hochaltar von St. Maria degli Angeli), wo eine ähnliche Szene dargestellt ist. Aber er ging doch selbständig vor, indem er die thronende statuenhafte Figur des Heiligen aus der Mitte heraus auf die eine Bildseite verlegte und den beiden Bildnissen den Hauptplatz einräumte. Sie waren für ihn wie für den Besteller die Hauptsache. Pesaro ist nach dem Leben gemalt, sehr charaktervoll und

bedeutend in Form und Ausdruck; der Papst, goldstrotzend, wahrscheinlich nach einer älteren Abbildung, vielleicht einer Schaumünze. Bei der Tüchtigkeit der Leistung in dieser Gruppe fällt die altertümliche Befangenheit in der Gestalt des Petrus auf. Sie sitzt schlecht und ist als Form nicht entwickelt, sie entbehrt noch der körperlich und malerisch freien Entfaltung, die Tizian suchte. Eine noch quattrocentohafte Gestalt, an deren Kargheit auch das viele Gefältel und die komplizierte Bewegung der Gewandfalten nicht viel ändern können. In der Härte der Brüche und der Knittrigkeit erinnert dieses Gewand noch an Bellinis Frarimadonna, und vor der Schärfe der Zeichnung denkt man an Carpaccio; aber daran mag der ziemlich schlechte Erhaltungszustand mit seinen weitgehenden Verputzungen schuld sein.

Tizian begriff schnell, woran es hier noch fehlte, und in dem nächsten großen Altarbild, dem Votivgemälde mit dem heiligen Markus und den Heiligen Cosmas und Damian, Sebastian und Rochus, zeigt er sich schon beinahe auf der Höhe seiner Zeit. Im Jahre 1504 als Dank für das Erlöschen der damaligen Pestepidemie gemalt, ward es der Kirche Santo Spirito in Isola gestiftet. Der Schutzpatron der Republik Venedig, Sankt Markus mit dem Buch, sitzt auf einem einfachen steinernen Thron. Vor ihm stehen die Heiligen, die vornehmlich mit Krankheit und Krankenheilung zu tun haben: Links die beiden Ärzte, rechts der Dulder Sebastian, fast nackt, hinter ihm der Pestheilige Rochus. Eine Santa Conversazione, ein einfaches Beisammensein, ohne große Handlung.

Die Form ist im ganzen größer geworden, die Artikulierung ruhiger, die Flächenführung überall einfacher. Der heilige Markus, die Zentralfigur auf einem hohen Sockel, zeigt durch starke Drehung der Körperachsen und reichen Wechsel von Licht und Schatten in sich und im Himmelshintergrunde viel Bewegtes, die Gruppen der Heiligen stehen wie Säulen. Bellinis Schema der für San Giobbe gemalten Santa Conversazione diente als Vorbild, auch in Einzelheiten, wie dem Akt am rechten Bildrande. Nur hat Tizian, der sich allerdings mit weniger Gestalten begnügen durfte, die Zweifigurengruppen mächtiger ins Gelenk gebracht, ganz abgesehen davon, daß bei ihm nun, beim Nahen des Hochrenaissancegefühls, das Verhältnis vom Mensch zum Raum, das heißt

zunächst: zur Bildfläche, mit klarerer Dominante spricht. Die Vorderfiguren sind mit bewußter Energie voll ausgebreitet, die dahinter Stehenden versuchen nicht mehr, auch mitzuspielen, und wirken dadurch um so natürlicher; nur mit den steinernen Säulen als Kompositionsbeiwerk wußte Tizian noch nicht viel anzufangen. Diese größere Empfindung für den Wert des Plastischen verbindet sich nun hier — das Bild ist verhältnismäßig gut erhalten, und man kann es beurteilen — mit einem ausgesprochen malerischen Gefühl. Er nimmt Licht und Farbe in feste Hand und verteilt die Kontraste. Daß der Kopf der Hauptfigur so stark im Schatten liegt, bedeutete allerdings ein Wagnis, von dem Tizian dann später zurückkam; er wollte die Figur interessant machen und wußte nicht wie. Aber das Licht beherrscht die Komposition. Die Mischungsverhältnisse von Licht und Schatten, die in dieser Gestalt herrschen, kommen im Himmel ähnlich wieder und sind in den Gruppen der Heiligen unten zerlegt. Der helle Akt des Sebastian steht vor dem Dunkelbraun des Rochus, und der große zinnoberrote Mantel des Cosmas hebt sich ab von der gedämpften kühlen Buntheit in der Tracht seines Amtsbruders. Noch sprechen die Farben aber nicht sonor genug, die Trennungen wirken nicht auf den ersten Blick. Dunkelvergißmeinnichtblau im Mantelende des Markus stößt unklar mit dem gleichen Blau im Mantelkragen des Damian zusammen, und Ähnliches geschieht mit dem schattigen Scharlachton in der rechten Bildhälfte; und der flaschengrüne Teppich am Statuensockel wäre vor dem Instinkt des reiferen Tizian nicht so isoliert geblieben. Aber dennoch, das Licht und die Farben zeigen, wohin die Reise gehen sollte. So energisch hatte Bellini damals kaum noch mit der Beleuchtung und dem Kolorit komponiert wie sein junger Schüler.

Tizian war damals nach unsrer Rechnung eben ein Fünfundzwanzigjähriger. Die Leistung, besonders in diesem Markusbilde, erscheint bedeutend genug und sicher nicht knabenhaft, wie sie sein würde, wenn ein Fünfzehnjähriger ihr Autor wäre. Zwar kennen wir keine früheren Bilder als diese beiden. Aber vergleicht man sie miteinander und fühlt, daß es sich bei dem Fortschritt vom ersten zum zweiten nicht einfach um wachsendes handwerkliches Können handelt, sondern um reifere künstlerische Einsicht, so begreift man die Unmöglichkeit, sie einem

3. Der Hl. Markus mit vier Heiligen. Venedig

dreizehn- bis fünfzehnjährigen Knaben zu geben, was man doch müßte, wenn man Tizians Geburtsjahr mit 1489 annehmen wollte. Ganz zu schweigen davon, daß wir uns nicht erklären könnten, weshalb denn Pesaro seinen Staatsauftrag (ein Bild mit dem Papst drauf!) einem Kinde anvertrauen sollte und sich nicht lieber an jemand wandte, der schon einen gewissen Namen und gewisse Leistungen aufzuweisen hatte. Daß wir solche Leistungen nicht kennen, mag und wird Zufall sein.

So, wie sie sich hier uns darstellt, sieht die Kunst des Fünfundzwanzigjährigen also aus. Wenigstens in ihrer offiziellen Äußerungsform. Sie verfügte indessen noch über eine andre.

Im gleichen Jahre, wo Tizian das Markusbild arbeitete, schuf Giorgione seine Madonna von Castelfranco, sein erstes Meisterwerk.

Auch Giorgione kam von Giovanni Bellini her. Der heilige Antonius auf diesem Bilde in Castelfranco ist eine gegenseitige Kopie des heiligen Franziskus, wie ihn Bellini auf seinem Altar für San Giobbe dargestellt hatte. Aber er durchbricht noch rücksichtsloser als Tizian die alte Schulweise und malt ein Bild von so persönlichem Charakter, wie wir sonst keines aus dieser Zeit in Venedig kennen. Er malt seine träumerische Empfindung, eine seelisch-sinnliche Stimmung von so bezaubernder Gewalt, daß alles Schulmäßige daran plötzlich wie reiner Formalismus aussieht. Die Form, architektonische wie plastische, ist beherrscht, Farbe und Licht sind die Träger des Stimmungsausdrucks. Es ist große Naturempfindung darin.

Unter den Einfluß dieses rätselhaften musikalischen Jünglings, der nur an sich und seine Seele glaubte, nachdem er alles gelernt hatte, geriet damals Tizian. Ihr Verhältnis muß besonders eng gewesen sein, die beiden arbeiteten dann später gelegentlich zusammen; an dem Venusbilde Giorgiones hat Tizian mitgeholfen, und später bei den Fresken am Kaufhaus der Deutschen haben sie sich die Arbeit geteilt.

Als erste Frucht dieser Gemeinschaft darf man Tizians sogenannte „Zigeunermadonna“ in der Wiener Galerie ansehen. Zwar ist das Bild noch etwas ungeschickt, mit harter Linienführung und etwas derbem Zusammenstoßen der Flächen aufgebaut, es wird auch wahrscheinlich vor dem Markusbilde entstanden sein. Aber die einfache große Stimmung ist schon darin. Die sanfte Träumerei im Ausdruck der Madonna,

4. Zigeunermadonna. Wien

verglichen mit der Aufmerksamkeit der bellinesken Gottesmutter, zeigt die neue Empfindung und wirkt ganz persönlich, so wie auf dem Markusbilde die Gestalt des Sebastian mit ihrer Einsamkeit. Alles an dieser Frau ist gelöst und weich, sie wendet sich an niemand.

Giovanni Bellini griff später, um 1510, das formale Thema, die Madonna vor der Landschaft im Breitformat, auf (Brera). Man glaubt den Unterschied zweier Jahrhunderte zu spüren, wenn man die beiden Bilder miteinander vergleicht. So sehr der uralte Meister sich auch bemüht, er kann nicht los von seinem Quattrocento und gibt, besonders in der Landschaft, zu viel Dasein und zu wenig Natur, weil er den neuen Sinn für die Sprache der Akzente nicht besitzt. Tizian ist ganz einfach. Durch starke Ausladung des Gewandes und wenige große Faltenlagerungen gibt er der Figur Gewicht und beschreibt sie ein in ein beherrschendes Dreieck. Die Landschaft, wenn auch nur hart damit verbunden, spielt die Rolle einer milden Orchesterbegleitung zu einer schönen Singstimme. In weichem Dämmerlichte liegt sie da, in dem leichten Auf und Ab der Modellierung im Licht den Stimmungscharakter der Figur wiederholend.

Mit der farbigen Gestaltung geht Tizian noch vorsichtig um, er isoliert die Farbflächen gegeneinander und gibt den einzelnen wenig Bewegung, nur die Lichter höht er zart auf. Das Kirschrot des Madonnengewandes kontrastiert, trotz des Goldgrün am Ärmelbausch, seltsam mit dem hellen seidigen Blau des Mantels, das wegen des dunkler leuchtenden Blaus der Berge nicht recht zum Klingen kommen will, und auch das Grün des Vorhangs, über Gebühr bereichert durch die goldenen Lichter und die bunten, schwarzgrauen, roten, gelben und violetten Streifen, spricht zu stark im Ensemble. Nur die Landschaft, in ihren grünen und bräunlichen, mit zartrosa Lichtern gehöhten Tönen, unter einem empfindungsvoll bewegten Abendhimmel ausgebreitet, zeugt von der kommenden Meisterschaft des Koloristen.

Noch ist der Stil des Bildes ein wenig zwiespältig, so zwiespältig, daß man an die gemeinschaftliche Arbeit von Giorgione und Tizian auch hier hat glauben und schließlich nur den sehr locker und flüssig gemalten Kinderakt dem Tizian hat geben wollen. Aber Jugendwerke sind oft zwiespältig, und eine derart summarische Zeichnung einer Figur,

eine derart breite Flächenführung kennt man sonst bei Giorgione nicht. Er war nicht so robust, wie, bei aller Empfindungsfeinheit, der Maler der Zigeunermadonna in seinem Naturell doch gewesen sein muß.

Tizian war damals noch kein sicherer Zeichner. Nicht als ob er Fehler gemacht hätte im landläufigen Sinne. Aber die Energie der Körperdarstellung in allem Funktionellen steht in den ersten Werken noch nicht ganz auf der Höhe, die Gelenke wirken nicht sehr machtvoll, und die körperlichen Funktionen überzeugen nicht immer gleich. Er scheint solche Dinge ein wenig vernachlässigt zu haben gegenüber der Ausbildung seines Kolorismus und seiner Komposition. Ein Meisterwerk wie die „Kirschenmadonna", herrlich reif im Aufbau und hinreißend als Farbe, enthält in der Zeichnung noch einige kleine Befangenheiten.

In der ganzen Bildform spricht nun das Gefühl der Hochrenaissance. Tizian bezieht das Flächengefüge auf die beherrschende Gruppe der Madonna und der Kinder mit ihrem klassischen Dreiecksaufbau. Zwei Heilige zur Seite sind Beiwerk, sie wurden ja auch erst in letzter Stunde hinzugefügt (ursprünglich waren sie nicht geplant; hinter dem roten Teppich sollte sich ein dunkelgrüner Vorhang ausbreiten, mit ganz schmalen Himmelsrändern an den Kanten). Die Empfindung für Überordnung und Unterordnung der Teile ist viel bestimmter geworden, die Hauptsache breitet sich voll und fest aus; das andre sind Statisten. Tizians Vorbild, Bellinis Andachtsbild in der Akademie in Venedig mit den beiden männlichen Heiligen, im letzten Jahrzehnt des Quattrocento entstanden, wirkt daneben vergleichsweise akzentlos und unrhythmisch. Hier, bei Tizian, bezieht sich alles in klaren Verhältnissen aufeinander, die Neigung der Madonna zum Christuskinde und ihre halb unbewußte Beschäftigung mit dem Täuferknaben zieht alle Bewegung an sich. Auch die Kontraste der Farben sprechen voller. Vor dem goldgemusterten Dunkelrot des Teppichs leuchtet in höherer Lichtstärke das Scharlachrot des Gewandes, aber die Gleichgewichte der Valeurs sind da. Nur wurden die Licht- und Schattenverhältnisse umgekehrt genommen: Im helleren Gewand funkeln rubinrote Schatten, auf dem dunkelroten Teppich blitzen helle Lichter über die größeren Flächen. Das gedeckte Braun und Dunkelgrün in den Seitenfiguren schließt beruhigend ab und läßt die Inkarnate leuchten.

In allem, auch in der Pinselführung, äußert sich eine gereifte Gabe des Differenzierenkönnens. Die großen Formen modelliert Tizian ziemlich fest, in Einzelheiten, wie etwa in der Behandlung der Augen, wischt er nur mit zarten Pinselstrichen über die Form hin. Auffallend bleibt die matte Zeichnung der Madonnenhand; hier setzte Dürer, der ja das Täuferkind in seine „Zeisigmadonna" übernahm, mit energischer Korrektur ein.

Was dieses Werk so hinreißend macht, ist neben dieser Kunst des malerischen Differenzierenkönnens die Art, wie eine große Empfindung restlos in der gewählten Form aufgeht. Die gütige Innigkeit von Mutter und Kind, die kindlich erregte Teilnahme des Knäbleins und die stille Andacht der Männer waren noch in keinem der vielen Andachtsbilder so harmonisch miteinander verflochten. Eine milde Helligkeit, die über der Szene liegt, hat an Bellinis Altar in San Zaccaria vom Jahre 1505 denken lassen. Giorgiones selige Stimmung unterjochte sich mühelos das Schaffen seiner Zeitgenossen, alter wie junger.

In jenen Jahren hat Tizian, ehrgeizig und selbstkritisch, offenbar dann sehr viel gezeichnet, immer noch ein wenig summarisch, aber mit großem Schwung. In den Holzschnitten des „Trionfo della Fede" (1508), die er wohl selbst mit der Feder für den Holzschneider auf den Block vorgerissen hat, grenzt seine Leichtigkeit manchmal an Routine. Il se fait la main. Noch vor einigen erhaltenen Skizzen aus der Zeit um 1510/11 erschrickt man über Energielosigkeiten im Funktionsausdruck mancher Gestalten, die schlecht auf ihren Füßen stehen und ihre Gelenke linkisch bewegen. Aber das eifrige Umgehen mit der Reißfeder, das unterderhand in Venedig zu einem ganz neuen Stil der Holzschnittkunst führte, hatte an sich auch sein Gutes; es erleichterte ihm die Ausdrucksmöglichkeiten jenes dramatischen Elementes, das sich bei ihm immer stärker meldet. Als er in Padua im Jahre 1511 belebte Geschichten auf die Wände malen mußte, eignete er sich dann beim Malen auf der Mauer den energischen Ausdruck an. Ehe er aber diesen Freskoauftrag bekam, trat er mit Giorgione in einen friedlichen Wettbewerb auf dem Gebiete der Freskomalerei: Sie führten im Jahre 1508 zusammen den Wandschmuck an der Fassade des Fondaco dei Tedeschi aus, dieses nach einem verheerenden Brande eben neu errichteten Kaufhauses, das nach

5. Kirschenmadonna. Wien

6. Antonius-Fresko. Padua

venezianischem Gesetz als Eigentum von Ausländern nicht mit der beliebten Marmorvertäfelung verziert werden durfte und sich deshalb mit einem andren koloristischen Schmuck begnügen mußte. Und hier, da Tizians Kunst langsam gereift war, war nun Gelegenheit, die beiden Talente gegeneinander abzuwägen. Wir heute sind, da die Fresken bis auf die letzten Reste verwittert sind, angewiesen auf die Hilfe sehr mittelmäßiger Nachbildungen, auf die Radierungen von Zanetti, wenn wir wissen wollen, wie damals Giorgiones Stil aussah, und wodurch sich nun Tizian von ihm unterschied. Aber selbst solcher kümmerliche Vergleich, schattenhaft, ohne Farbe, ohne Modellierung, ohne künstlerische Handschrift, zeigt am Ende doch, welche Entwicklung Tizians Stil nehmen sollte. Giorgione ist zart und lyrisch in der Gesamtanlage dieser vielleicht allegorischen Gestalten, die er auf die Wandfelder zwischen die Fenster malte. Er

legt die Flächen still und klar an, ordnet die Gestalten, auch die in bewegter Haltung, behutsam zur vollsten Entfaltung ihrer Ansichten und führt die Konturen in melodischer Linie, vielteilig, in rhythmischem Steigen und Fallen; nicht sehr akzentreich, aber wohlig in der Harmonie. Unendlich souverän die Art, wie er die Gestalten mit der Architektur und mit ihren Gewändern verflicht. Ganz schlicht, ohne Aufwand, aber unlöslich erscheinen die Gestalten mit dem Beiwerk verbunden, leicht und sicher, wie Andrea del Sarto dergleichen machte, immer auf die letzte Klärung des Gesamteindrucks bedacht.

7. Antonius-Fresko. Padua

Tizian wirkt erregter, innerlich und äußerlich. Er will schöne Einzelformen in starker Bewegung geben und, wenigstens in der Allegorie der „Justitia“ (die man, aus einem richtigen Gefühl des Dramatischen heraus, ikonographisch falsch als „Judith“ bezeichnete), die Illusion einer Handlung. Er zieht, selbst auf Kosten der plastischen Klarheit, die Körperformen auseinander, läßt Flächen hart aufeinanderstoßen, häuft geschwellte große Formen und läßt schöne, sinnlich reizvolle Formen üppig leuchten. Die Linien fließen nicht still, sondern setzen ab und setzen wieder an, mit starkem Akzent. Die Figuren bekommen etwas Zerrissenes,

8. Antonius-Fresko. Padua

und man fragt sich, ob dieses nun plötzlich so leidenschaftliche Temperament imstande gewesen sein mag, den Aufruhr durch die Sprache von Licht und Schatten, durch die Harmonie seines Kolorites zu bändigen. Die starke ornamentale Belebung der Bildfläche brauchte gewiß rauschende Töne. Zanetti, der noch die Originale sah, schrieb 1760, Tizian habe den Giorgione übertroffen durch großartige Verhältnisse, sonniges Licht und einheitlichere Gesamtfarbe; auch durch die Zartheit der Fleischtöne, durch Anwendung reicherer Übergänge im Licht und starke Brechung der Kontrastfarben.

Aber mit alledem war Tizian kein geborener Freskomaler, so wenig wie, mit der vielleicht einzigen Ausnahme Pordenones, die andren Venezianer. Die venezianische Malerei, auch in ihren dramatischen Äußerungen, gibt ihr Bestes nicht, wenn sie auf der Mauer arbeitet. Sie will Leinwand und Ölfarben, um all ihren Glanz und all ihre Illusion zu entfalten; das langsame Fertigmachen, die geduldigen Lasuren oder, später, den leichten Vortrag mit den ahnenden Andeutungen. Aber nicht die Härte der Abstraktion und das große Zusammenreißen der plastischen Fernwirkungen. Tizian hat in späteren Jahren, als er frei war zu tun, was er wollte, das

Fresko fast immer vermieden. So meisterhaft er diesen Stil in seinem „Christoforus“ im Dogenpalast von 1523 dann auch beherrschen lernte, als er bei dem Dogen Andrea Gritti, seinem Gönner, einem Freskofreunde, Genüge leisten mußte, — recht wohl scheint er sich in dieser Technik nicht gefühlt zu haben. Und so nimmt es nicht Wunder zu sehen, wie die einzigen auf uns gekommenen Freskomalereien seiner Hand, die er im Jahre 1511 in Padua malte, trotz alles Bemühens doch aussehen wie auf die Wand übertragene Tafelbilder. Das Beste an ihnen, die Magie der Lüfte, erregen die Sehnsucht nach Ölmalereien.

Man täte Tizian unrecht, wollte man den damaligen Stand seiner Kunst nach diesen Paduaner Fresken beurteilen. Nicht nur, weil sie nicht gut erhalten sind, sondern weil er den Auftrag offenbar nicht allzu ernst nahm, vielleicht ihn überhaupt nur aus Mangel an andren Aufträgen übernahm; denn in Venedig war damals, wegen der Kriegsjahre und der plötzlichen Zuwanderung vieler Künstler aus der Umgebung und wegen drohender Pestgefahr, eine wenig glückliche Zeit. So mochte die Arbeit in der Provinz

9. Entwurf zu einem Fresko in Padua

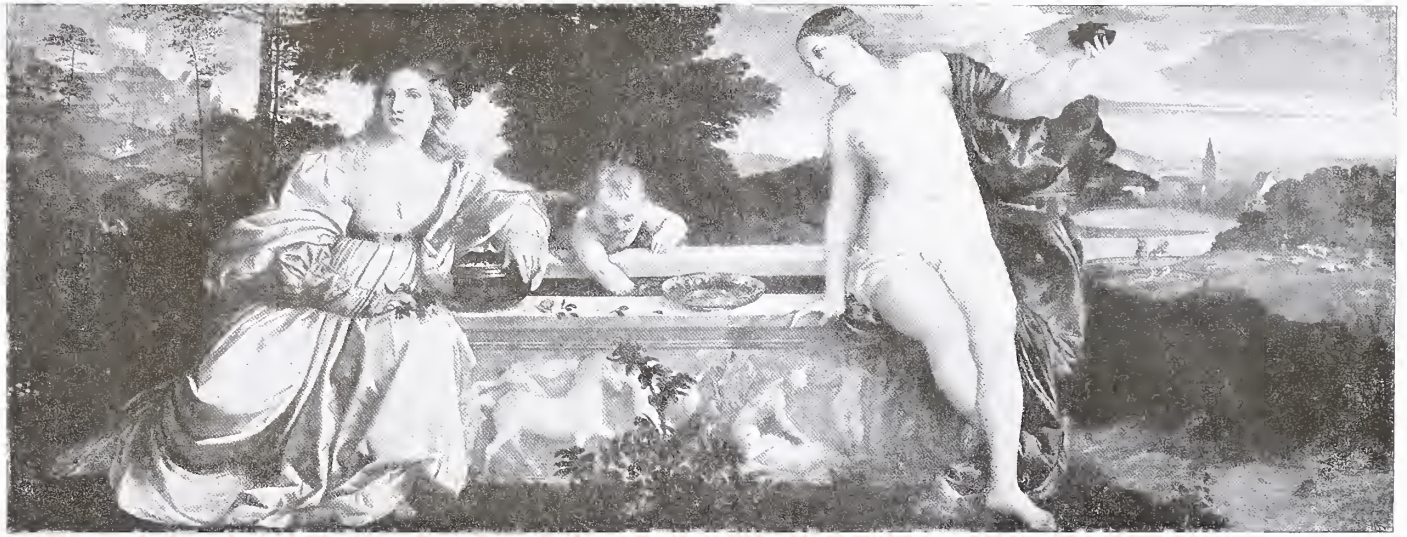
10. Salome. Rom

einen Ersatz bieten. Bedenkt man, daß Tizian im Laufe von acht Woehen die drei Fresken im Hause der Brudersehaft des Heiligen Antonius fertigstellte, nebenbei aueh sonst noch einiges nieht mehr Erhaltene malte, zum Beispiel an der Fassade der Casa Corner, aueh am Ende ein Fresko in seinem Wohnzimmer dort, und daß er sehr vieles seinem damaligen Gehilfen Domenico Campagnola überließ, so wird man diese Arbeiten um so eher würdigen als was sie das sind:

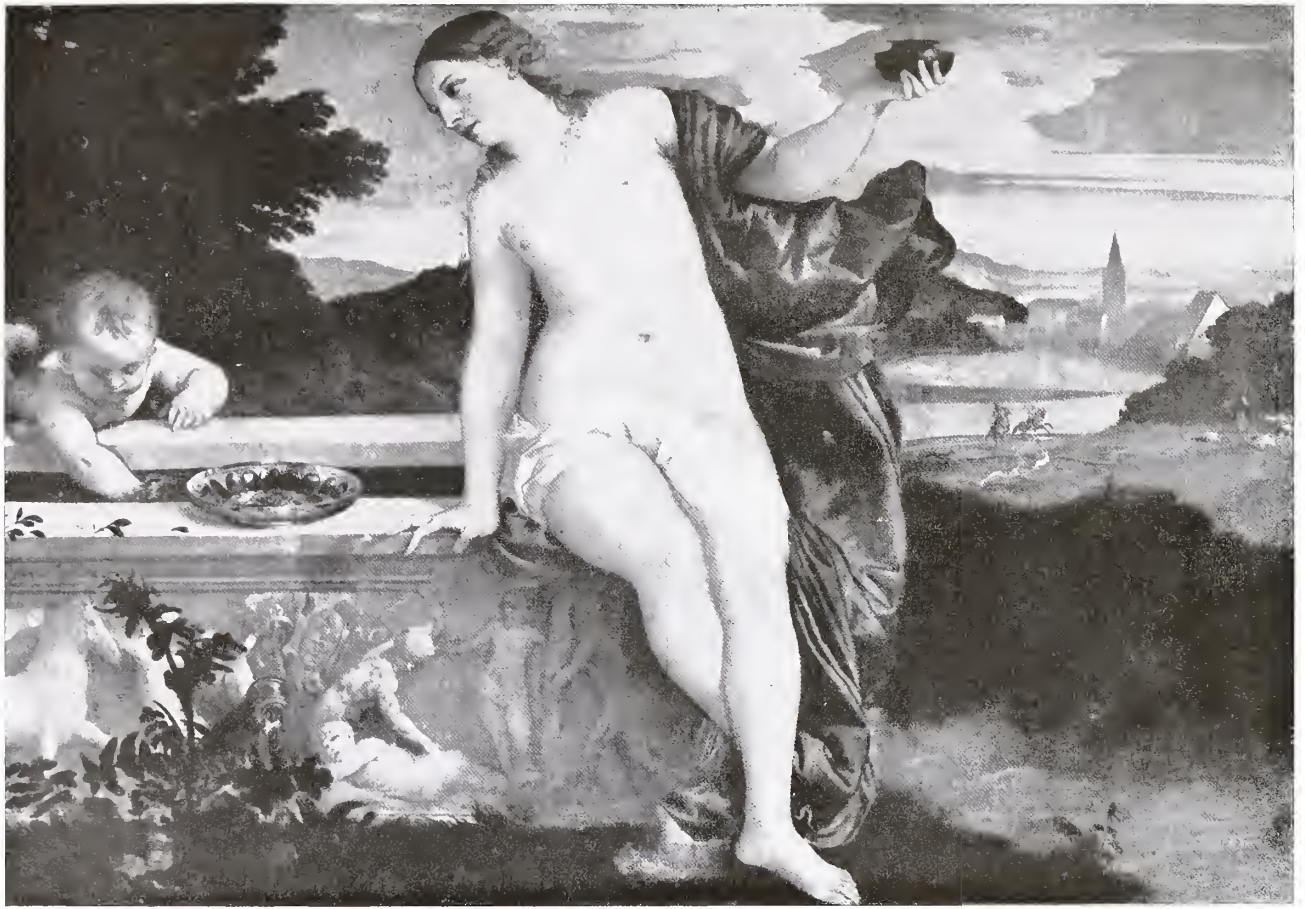
11. Mann mit Handschuh. Paris

Gelegenheitswerke, in denen er nicht sein Bestes gab und, vielleicht wegen der Höhe der Bezahlung, auch gar nicht geben wollte.

Darzustellen waren Wundertaten des großen Paduaner Heiligen, Geschichten, wie er einem neugeborenen Kinde die Sprache gibt, das für die Unschuld seiner verleumdeten Mutter Zeugnis ablegt; wo ein Mann seine Frau aus Eifersucht ersticht und wie der Heilige die Unschuldige wiedererweckt; wie er einem Jüngling, der sich aus Reue ein Bein



12. Himmlische und Irdische Liebe. Rom



13. Himmlische und Irdische Liebe. Rom (Ausschnitt aus Abb. 12)

abhaut, dies Bein wieder anheilt — kurz, Geschichten, in denen der Maler um den eigentlich dramatischen Kern nur herumgehen kann. Tizian erzählt deutlich, aber ein wenig unbeholfen. Auf dem Wunder mit dem Kinde sieht man die Hauptsache nicht ganz klar, weil schöne Nebenfiguren ablenken und stören; die Mordszene des zweiten Freskos wirkt, trotz einer bedeutenden Figur, der liegenden Frau, etwas theaterhaft, und nur das Fresko mit der Heilung des Beines vereinigt große, vielfach bewegte und sehr differenzierte Gruppenkomposition mit fließender Führung der Landschaft. Tizian hat während der Arbeit, so wenig Wochen sie dauerte, gelernt, die Gelenke einer Komposition in die Hand zu bekommen. Seine Zeichnung ward sicherer und ausdrucksvoller, der Sinn für das Statische energischer; und wenn man beim ersten Fresko noch fast an Quattrocento-Empfindung erinnert wird, so muß man das dritte doch als reine Hochrenaissance bezeichnen; und die liegende Frau auf der Mordszene ist, wie gesagt, als Beherrschung einer einheitlich dramatischen Bewegung gewiß bedeutend. Aber alles Malerische, außer in den Lüften, erscheint auffallend gleichgültig behandelt. Die Einzelfiguren sind bunt, manchmal reizvoll bunt. Aber es fehlt das Gesamtkolorit, es fehlen die sonst bei Tizian so bezaubernden, durchsichtigen Übergänge der Farben; vor allem fehlt das leuchtende Spiel von Licht und Schatten im Ganzen; nur hin und wieder findet man es im Himmel der Hintergründe.

Für ihn selber mag die Arbeit lehrreich und ein Gewinn gewesen sein. Im Rahmen seines Gesamtwerks sagen sie nicht viel und geben nicht sein Wesentliches.

Als Tizian von Padua nach Venedig zurückkehrte, war Giorgione gestorben, und es scheint, als sei nun Tizian, wenigstens in den Augen der jüngeren Künstlergeneration, aufgerückt in die unbestrittene Rolle der Führerschaft, die der Jungverstorbene innegehabt hatte. Aber das Giorgioneske bei Tizian bleibt bestehen. Ja, es wird noch stärker, noch vertiefter. Entscheidende Einflüsse im Kunstleben äußern sich bisweilen erst in ihrer eigentlichen Bedeutung, wenn die Zeit der persönlichen Berührungen schon vorüber ist. In dem Bilde der „Salome“ in der Sammlung Doria in Rom lebt mehr giorgineskes Gefühl als in der Kirschenmadonna; es ist zarter in der Empfindung, bedeutsamer in

der Bildfügung, stiller in der Farbe. Und das immerhin kräftig modellierte und schon mit breitem Strich gemalte Bildnis des „Mannes mit dem Handschuh“ im Louvre enthüllt bei aller großartigen Freiheit der noblen Haltung und aller gewinnenden Repräsentation eine seelische Feinheit im Menschlichen, die ohne des jungen Meisters Hingabe an Giorgiones geheimnisvollste Dinge nicht wohl denkbar wäre. Die stolze Melancholie eines verträumten Antlitzes hat er mit solcher Selbstvergessenheit nicht wieder gemalt, wenn er Bildnisse schaffen wollte.

14. Taufe Christi. Rom

Tizians berühmtestes Werk war immer und bleibt immer die „Himmlische und Irdische Liebe“. Eben wegen des Geheimnisvollen, wegen des dichterischen Vergleitens und Siehentschlüpfens der Vorstellungen, wegen der musikalischen Stimmung. Ob es eine Überredung zur Liebe darstellt, ob es ein Werbungsbild Tizians für eine von ihm verehrte Schönheit, etwa für die halb sagenhafte Geliebte Violante ist und somit ein persönliches Herzensgeheimnis des Meisters beinah entschleiert, ob sich Allegorisches oder Mythologisches oder am Ende gar Illustration darin verbirgt — das allgemein Symbolische, das dahinter liegt, spricht menschlich so schlicht und so rührend, daß jeder mit diesem Traum durch die Morgendämmerung anfangen mag, was seine Seele ihm vorschreibt.

Und mindestens die Gestalt der nackten Frau in Aufbau und Ausdruck, und wenigstens die Landschaft, bedeuten malerische Großtaten von einzigem Rang im Umkreis der damaligen venezianischen Kunst. Dies Gefühl, mit dem die Frau sich neigt, dieser Rhythmus, der ihre reiche Gebärde gliedert, bis in die Bewegung des Gewandes hinein, dies steht an Herrlichkeit und Pracht allein. Daß das Bild große Schwächen hat, weiß man. Die bekleidete Frau sitzt schlecht, Tizians Zeichnung versagte an dieser für den Bildaufbau so wichtigen Stelle völlig; die Hand mit der Rose ist kaum weniger oberflächlich gemalt, und der gesamte Licht- und Farbencharakter hat trotz großer malerischer Schönheiten im Einzelnen etwas seltsam Ungelöstes und beinahe Zerrissenes. Aber solche Einwände vermögen nicht viel. Als Vorstellung, als Wurf, als Gestaltung eines phantasievollen Gefühls und eines schwärmerischen Herzens bleibt dieses Werk ein Höhepunkt. Auch wird sich die Bewunderung der Welt seinen Liebling durch keine noch so begründete Kritik nehmen lassen. —

Giorgione war naiver als Tizian. In der „Himmlischen und Irdischen Liebe" spürt man in der Klugheit der Kontraste etwas Gedankliches und eine beinahe kühle Überlegung, während Giorgione ein solches Idyll unmittelbarer gestaltet und sozusagen natürlicher instrumentiert. Die Figurengruppe so in dem landschaftlichen Bildraum aufgehen zu lassen, wie Giorgione es in seinem „Fête champêtre" im Louvre getan hatte, die Landschaft nicht nur stimmungsmäßig, sondern auch durch die Flächenfügung mit den Gestalten zart aber unlöslich zu verflechten, war Tizian damals noch nicht gegeben. Seine Empfindung war noch nicht gelassen genug. Gruppe und Landschaft bleiben gehemmte Elemente, er füllt, anstatt den Raum ausschwingen zu lassen, die Bildfläche mit manchmal gewaltsamen Stößen. Auf der etwas unvenezianisch komponierten Darstellung der Christustaufe im Kapitol, bei der offenbar den Wünschen des mit dargestellten Stifters Giovanni Ram weitgehende Rücksicht getragen werden mußte, dominiert die schöne bestimmte Silhouettenwirkung der Gruppe so sehr, daß die Landschaft wie Hintergrund wirkt. Und die in der Stimmung echt giorgioneske Allegorie der „Drei Lebensalter" in der Bridgewatergalerie, träumerisch im Gefühl und herrlich gemalt, entbehrt doch der großen Gesamtfügung, die Giorgione so

15. Die drei Lebensalter. London

meisterhaft handhabte; die Gruppen halten nur mühsam zusammen und die Tiefenschichtungen gehen in parallelen Ebenen vor sich. Das Flächengefühl, im ausgesprochen ornamentalen Sinn, spricht stärker als die Empfindung für den malerischen Raum. Tizian scheint noch etwas befangen und vor allem beschäftigt mit etwas anderem, mit der Ausbildung seines Kolorits.

Man hat oft darauf hingewiesen, daß Tizian sich in jenen Jahren neben Giorgione noch von einem andern Altersgenossen hat anregen lassen, von Palma. Die frohe Sinnlichkeit dieses blendenden Talents nahm ihn gefangen, und in der Typenwahl seiner Gestalten schloß er sich bisweilen an ihn an. Der Hirt in den drei Lebensaltern, der Johannes auf dem Taufebilde, Figuren von einer herrlichen Robustheit verdanken den Werken Palmas und ihrer ländlichen Lebensfreude wahrscheinlich ihr Dasein, und nicht minder die blonden und etwas vollsinnlichen Mädchen, auch die auf der Himmlischen und Irdischen Liebe. Möglich, daß beide Künstler oft nach dem gleichen Modell malten: und die Begeisterung für Palmas Violante, die ein herrliches Geschöpf gewesen sein muß, hauste jahrelang in Tizians Phantasie. Aber was ihn besonders zu Palma hinzog, war dessen Leidenschaft für die Farbe und ihr Leuchten. Palma malte heller als die andern Venezianer. Früh macht er sich los von dem Gegeneinandersetzen geschlossener Farbflächen und lernt die Kunst der Übergänge. Er verwischt die Konturen zwischen Hell und Dunkel freier, als man bisher gewohnt gewesen war, bricht die Töne stärker und macht die Sprache der Lasuren und durch sie das juwelenhafte Leuchten der Gewand- und Landschaftstöne, den zarten Schmelz der Fleischtöne tiefer und reicher und flimmernder. Man kann vieles sehr Ernsthafte gegen ihn sagen; er begnügte sich oft mit äußerlichen, wenn auch hinreißenden Wirkungen, in eitler femininer Art bisweilen; aber das venezianische Kolorit wäre ohne seine Sinnlichkeit nicht das geworden, als was wir es lieben. Dies interessierte Tizian, dieser Farbenzauber und dies bewegte Malenkönnen. Ob die heiligen Familien mit anbetenden Hirten und Stifterfiguren in der National-Galerie und der Bridgewater-Gallery in London, Hausandachtsbilder in Querformat mit unterlebensgroßen Figuren, wirklich von Tizian sind oder einem andern Mitstrebenden gegeben werden müssen, bleibe dahingestellt. Noch in der „Madonna

16. Madonna mit dem Kaninchen. Paris

mit dem Kaninchen“ im Louvre, die Tizian wahrscheinlich für Federigo Gonzaga malte, folgt er diesem von Palma erfundenen Bildtypus und läßt die Harmonie von Scharlachrot, Saphirblau und Gold vor schimmerndem Smaragdgrund aufleuchten.

Aber so willig er sich auch scheinbar dem Genossen aus Bergamo fügte, er ließ sich nicht blenden und glaubte ihm nicht alles. Die „Flora“ in den Uffizien stellt ein echtes Palma-Thema; fast ein Courtisanenbild, wenn es ein Porträt wäre. Aber Tizian vertieft diese Kunst und gibt wahren seelischen Ausdruck. Zugleich differenziert er reicher im Malerischen, er überbietet gleich wieder, was er von Palma lernte. Er sorgt dafür, daß der lilarosa, mit Gold gehöhte und sehr geistreich gemalte Gewandstoff nicht dominiert, indem er das lose Gewand sehr zügig und leicht hinsetzt, das Inkarnat sehr sorgsam emailliert und dann in

17. Flora. Florenz

18. Maitresse du Titien. Münehen

den Schatten des goldblonden Haares viele smaragdgrüne Reflexe anbringt. Diese Lebendigkeit in der Malweise, dieses Feingefühl für den Unterschied der malerischen Werke macht das Bild innerlich reicher, als Palmas Gestalten sein können. Tizian hält mehr Distanz und verführt nicht.

Als die reifste Frucht seines neuen malerischen Stils gilt uns das Dresdener Heiligenbild, ein Hausandachtsstück in Halbfiguren, wie der damalige Privatgeschmack in Venedig, von Palma gern bedient, sie viel verlangte und wie auch Tizian sie mehrfach gemalt hatte. Der Madonna, die, hierbei unterstützt von dem Wüstenheiligen Johannes dem Täufer, das nackte Christuskind hält, naht, von den Heiligen Paulus und Ambrosius begleitet, die schöne Sünderin Maria Magdalena. Fein, mit gesenktem Blick, steht sie vor der Gottesmutter, bleich, stillschön und sehr melancholisch. Maria neigt sich zu ihr, voll milder Güte und Verzeihung. Es liegt etwas unendlich Intimes und Nobles über der Szene und eine feierliche Pracht. Die Kunst des Differenzierenkönnens, in der Kirschenmadonna schon spürbar, steht jetzt im Zeichen der Meisterschaft. Farbe und Licht herrschen, sie gleichen gewisse Härten der Figuration völlig aus. Rein linear wäre das Aufeinandertreffen der strengen Profilfigur mit der vollentwickelten Sitzfigur der Madonna unausgeglichen, trotz des Paulus, der dazwischen steht. Aber Tizian wollte das Profil; die Magdalena auf Bellinis Zaccaria-Altar, dort etwas stark individualisiert, hatte ihm einen starken Gefühlseindruck hinterlassen. Er steigert ihn und löst die Kontraste mit Licht und Farbe. In der Hauptfigur der Madonna gibt er dunkelleuchtende große Farben, das Rot des Gewandes steigert er durch das Rosa des Ärmels, das Blau des Mantels durch das stumpfere und hellere Blau des Himmels. In ähnlicher Lichtfülle behandelt er das perlgraue Kleid der Magdalena, stark mit Reflexen von ihrem smaragdgrünen Mantel durchgearbeitet. In den Einzelheiten, wie in dem fliederfarbenen Band über dem weizenblonden Haar, gibt er feine Akzente. Nach den Seiten zu häuft er die Schatten. Die Wüstenheiligen sind tiefbraun, werden aber durch auftreffende Lichtblitze lebendig und kostbar gemacht, ebenso wie die dunkelkalten Farbflächen des Beiwerks von Vorhang und Architektur. Dieses ganze reiche, sich gegenseitig immer durchdringende Spiel von Licht und Schatten,

19. Madonna mit vier Heiligen. Dresden

thematisch angedeutet durch die Lichtverhältnisse in der schwebenden Wolke, ist so voll instrumentiert und so parallel der Farbbrechung entwickelt, daß man wie vor etwas Natürlichem steht. Alles dient dem Ausdruck des Vorgangs, keine Stelle, kein Motiv ist nur artistisch zu werten. Daß die Gottesmutter in Farben prunkt und im Licht strahlt, daß die Magdalena daneben milde erglänzt und daß die männlichen Heiligen im Schatten stehen, alles dies beruht auf großer Empfindung und schlichter, klarer Vorstellung. Das religiöse Gefühl ist angesichts dieses innigen Vorgangs ganz menschlich geworden, nicht ganz so kirchlich gefaßt wie bei Bellini, aber auch nicht so blendend festlich herausgestellt wie bei Palma.

Die einfachsten Dinge sind immer die schwersten in der Kunst. Was sie möglich macht, menschliche Reife, läßt sich nicht lernen. So wenig Aufwand, wie das Gegeneinanderstellen des Heilandkopfes und des Pharisäers im „Zinsgroschen“ konnte nur jemand geben, der das Thema seelisch immer wieder durchgearbeitet hatte und entschlossen war, sich mit dem interessanten Kontrast der Physiognomien nicht zu begnügen, wie es doch die Maler ähnlicher Vorwürfe, etwa des damals so beliebten Christus und die Ehebrecherin taten. Man sehe Palmas Adulterabild im Kapitol, und man weiß, wie groß Tizian hier ist. Christus läßt sich ein auf das, was der Pharisäer will, voll Adel und Aktivität deutet und blickt er. Dieselbe Empfindung, mit der Tizian den seelischen Kontrast herausarbeitet, waltet in allem Formalen, in Linie und Fläche, Licht und Farbe. Er gibt beim Pharisäer die heftigere, im Christus die reichere Malerei und die fließenderen volleren Rhythmen. Möglich, daß heute der Christuskopf, weil stellenweise die Lasuren fehlen, etwas zu blaß erscheint. Aber die zarte Vorsicht der leise emaillierten Oberflächen, gehoben durch die freiere Art des malerischen Vortrages in den Gewandpartien, beruht auf absichtlicher Differenzierung der Modellierung. Denn die edle Hand ist ebenso gemalt. Seltsam, und Tizians fast lionardohaft tiefes Geheimnis, daß nun der Pharisäer, trotz allem, nicht modellmäßig gemein aussieht. Die kostbare Malerei mit der schönen Belebung der Flächen wirkt über alles Realistische hinaus.

Der Zinsgroschen soll für Alfonso d'Este von Ferrara im Jahre 1514, möglichenfalls noch später, geschaffen worden sein, einen der

20. Der Zinsgroschen. Dresden

Kunstfürsten, die Tizian zuerst an sich heranzogen. Wenn es so ist, bedeutet die Wahl dieses Themas eine Anspielung; denn die Goldmünzen der Este trugen die Legende: „Gebet Gott, was Gottes, und dem Kaiser, was des Kaisers ist.“ Jedenfalls aber kann man sagen, daß Tizian damals auch außerhalb Venedigs, und nicht nur in dem venezianischen Padua, anfing, geschätzt zu werden. Die Reihe seiner Jugendarbeiten ließ in ihm einen Meister erkennen.

III

DER RATSMALER VENEDIGS UND DER BEGINNENDE RUHM

Tizian hat immer für seinen Ruhm selber gesorgt. Als er aus Padua heimgekehrt und in die künstlerische Stellung Giorgiones eingerückt war, verlangte es ihn, im Bewußtsein großer Kraft, nach einer offiziellen Stellung. Die Privataufträge, die an ihn gekommen waren, mochten ihm als Basis wirtschaftlicher Künstlerexistenz zu unsicher scheinen. Er wollte Ratsmaler werden und eine festbezahlte Anstellung haben. Im Saale des großen Rates im Dogenpalast malen, da wo Giovanni Bellini seit einem Menschenalter schuf, und das „Maklerpatent" des Fondaco dei Tedeschi erwerben, war sein Ehrgeiz. Er hatte Glück. Papst Julius II. starb im Jahre 1513, und sein Nachfolger wurde Giovanni aus dem Hause Medici, Leo X. Dieser, begierig, alle bedeutenden Künstler nach Rom zu ziehen, bemühte sich um Tizian. Wahrscheinlich hatte sein Sekretär, der Venezianer Pietro Bembo, Mitglied der gelehrten aldinischen Akademie zu Venedig, ihm von Tizian erzählt. Aber Tizian, klug und in sicherem Instinkt dafür, daß die vatikanische Luft ihm im Wettstreit mit Rafael und Michelangelo künstlerisch nicht behagen würde, wich aus. Und nun geht er, mit der römischen Berufung in der Tasche, vor den Rat und fordert. „Der Papst will mich haben; was bietet Ihr, Signori, dagegen?" Und um ihnen das Bieten leichter zu machen, schlägt er vor, in der Halle des großen Rates „Das Schlachtengemälde" zu malen, für geringen Lohn, sozusagen nur der Ehre wegen; dafür könne man ihm dann ja mit der Verleihung des nächsten, auf Lebenszeit gültigen Maklerpatentes, das am Fondaco dei Tedeschi frei würde, ohne Vorbehalt etwaiger andrer, bereits vorgemerkter Anwartschaften, entschädigen. Die Signori begriffen, was das hieß und daß Venedig Gefahr lief, seinen wahrscheinlich für Generationen hinaus größten Maler an das Ausland zu verlieren. Wen die Päpste einmal hatten, ließen sie so leicht nicht wieder los, und der Medici schien es ernst zu nehmen mit seinem vatikanischen Mäcenatenerbe: Tizians Vorschlag wurde ohne Einschränkung angenommen. Er sollte im Juni 1513 mit dem Schlachtenbilde im Ratssaale beginnen, bekam ein Staatsatelier bei San Samuele, um dort die Entwürfe und Skizzen auszuarbeiten, und zwei Gehilfen, Antonio Buxei und Lodovico di Zuane, wurden ihm aus der Staatskasse des Salzamtes mit vier Dukaten monatlich bezahlt — alles genau so, wie man es bei Giovanni Bellini, der immer noch lebte, zu halten gewohnt war. Tizian

21. Mariä Himmelfahrt (Assunta). Venedig

22. Kopf der Maria der Assunta. (Ausschnitt aus Abb. 21)

23. Mariä Himmelfahrt. (Ausschnitt aus Abb. 21)

beginnt pünktlich mit der Arbeit. Aber Bellini läßt Sturm laufen gegen den Nebenbuhler und setzt es mit seiner Partei durch, daß im März 1514 der Rat der Zehn seine Verfügung vom Juni des Vorjahres widerruft, die Zahlungen an Tizians Gesellen einstellen läßt und in aller Form erklärt, nicht das erste freiwerdende Maklerpatent solle Tizian zufallen, sondern er habe zu warten, bis die Reihe an ihn komme.

Dieses Maklerpatent indessen, mit seinem Einkommen von hundert Dukaten jährlich und der Abgabenfreiheit von gewissen Steuern, war gerade Tizians Sehnsucht. Auch von ihm saßen Freunde im Großen Rat, und als der Boden genügend vorbereitet schien, wurde er im November 1514 abermals vorstellig. Warten, bis die Reihe an ihn käme, könne er nicht; man solle ihm das Patent zusichern, das durch den Tod des alten Bellini frei werde, und dann würde ja auch das Salzamt wieder seine Gehilfen bezahlen und ihn wieder mit Farben versehen. Mit

neun Stimmen gegen vier ward dieser Vorschlag angenommen, und überdies ward, sicher nicht ohne Zutun der Tizianpartei, beschlossen, einmal prüfen zu lassen, wie es denn eigentlich mit der Rechnungsablage für die Bilder im großen Ratssaale stehe. Das Resultat war vernichtend für die alte Richtung: Man stellte eine böse Verschwendung fest (zwei Bilder, von denen nur die Skizzen vorlagen, hatten bereits 700 Dukaten verschlungen), sämtliche Künstler des Ratssaales wurden entlassen und das Salzamt beauftragt, den geeignetsten neuen Künstler auszuwählen. Nun folgt der letzte Streich. Tizian erbietet sich, das Bild für 400 Dukaten zu malen, also für halb so viel, als Perugino dafür hatte bekommen sollen, und das Gehalt für die Gehilfen und die Kosten für die Farben als Vorschuß zu verrechnen — wenn man ihm das Maklerpatent Bellinis nach dessen Ableben garantiere. Die Signori und Pregadi nahmen, wenn auch mit leichter rechnerischer Änderung, auch diese Vorschläge

24. Zeichnung zur Apostelgruppe der Assunta. Paris

durch Beschluß vom 18. Januar 1516 an, und als Bellini Ende November des Jahres starb, war Tizian am Ziel seiner Wünsche.

Viel Arbeit machte das Maklerpatent nicht. Wer es inne hatte, mußte jedesmal den neuen Dogen porträtieren, gegen ein Extrahonorar von 25 Dukaten, ferner sein Wappen für den Bucintoro, das Dogenschiff, und endlich ein Weihbild des Dogen mit der Madonna und Heiligen malen.

Die Dogenporträts scheint Tizian ebenso wie die Weihbilder wirklich gemalt und die Wappen, vielleicht ausgeführt von seinen Gehilfen, abgeliefert zu haben. Das Bild im Ratssaal aber, die „Schlacht", ließ er jahrzehntelang liegen und stellte es schließlich im Jahre 1538, als die angedrohte Entziehung des Maklerpatentes Tatsache werden sollte und man schon mit dem Nachfolger Pordenone verhandelte, fertig. Zunächst genügte seinem Ehrgeiz der Genuß dieser Sinekure vollauf. Er hatte sich in den Erwartungen, die ihm die Stellung als Maler des Rates, das heißt also als der offizielle Künstler der Stadt, bringen sollte, nicht getäuscht: Die großen Aufträge der Öffentlichkeit, die Aufträge für Altargemälde großen Stiles kamen nun an ihn; der einzige Konkurrent, Bellini, der mit seinem Giovanni Chrisostomo-Bilde von 1513 noch einmal einen neuen Höhepunkt seiner Kunst hingestellt hatte, war gestorben und nicht mehr zu fürchten.

Schon um die Zeit von Tizians endgültiger Ernennung zum Staatsmaler, im Jahre 1516, wandten sich die Mönche des Franziskanerklosters an ihn, um ein großes Bild für den Hochaltar ihrer Kirche, der Frarikirche, zu bekommen. Eine Himmelfahrt der Maria, eine sogenannte Assunta, sollte der Gegenstand sein.

Tizian, als Maler des Religiösen, tritt jetzt, nach mehr als zehnjähriger Pause auf diesem Gebiete, von neuem vor die große Öffentlichkeit. Sie kannte ihn als Heiligenmaler noch kaum. Was er bis dahin in diesem Fache geleistet hatte, war entweder, wie der Markusaltar, Jugendwerk, oder, wie die Kirschenmadonna und das Dresdener Heiligenbild, für die Hausandacht bestimmt, und also in Privatbesitz verschwunden. Der vierzigjährige Meister scheint diese Aufgaben begrüßt zu haben. Er lieferte die großen Altäre im allgemeinen pünktlicher ab, als er sonst abzuliefern pflegte. Schon zwei Jahre nach der Bestellung

25. Mariä Verkündigung. Treviso

ward die Assunta in dem eigens für sie von Bregno komponierten Marmorrahmen enthüllt auf dem Hochaltar der Frarikirche, an der Stelle, an der sie, nach hundertjährigem Gastspiel in der Akademie, heute wieder allem Volke sichtbar ist.

Für „alles Volk" war sie gedacht, für einen, an venezianischem Maß gemessen riesigen Kirchenraum, großdekorativ und von weitem, von der Eingangstür schon wirksam. Tizian übertrieb die Effekte, vielleicht absichtlich, und schuf ein rauschendes Prunkstück, mit allem

dramatischen Aufwand, dessen er fähig war, etwas betäubend, so wie ein Orgelstück, das alle Register zieht, aber auch ebenso hinreißend. Wenn die Farben blenden — sie sollten blenden und mußten blenden, da das Licht hinter dem Hochaltar, durch hohe gotische Chorfenster von allen Seiten einströmend, auch blendete. Das vielerlei Rot in den Gewändern, pyramidenförmig aufgebaut und reich variiert, durfte nicht untergehen in dem bewegten Charakter des Gesamtbaus, der den ganzen Eindruck bestimmt. Unten die Apostel, stark gedrängt und in reich kontrapostierten Stellungen hin und her bewegt, werden zusammengenommen durch eine Gesamtsilhouette von stoßendem Rhythmus. Aus ihm steigt, klug im Formalen vorbereitet, von ebenso bewegten Engelgruppen begleitet, die pathetisch emporgerissene Figur der Madonna heraus; dann wird der ganze Auftrieb wieder beruhigt durch die schön ausgebreitete Gestalt Gottvaters. Zeichnerisch ist im Einzelnen sehr Großes geleistet. Eine Madonna als Hauptfigur mit derart stark nach hinten verkürzter Kopfhaltung noch dominierend zu machen in all dem Aufruhr, mochte damals in Florenz und Rom auch nur den Größten

26. Zeichnung zum Auferstehungsaltar

27. Auferstehungsaltar. Brescia

gelingen, und einige Figuren in der Apostelgruppe sind wahrhaft bedeutende Erfindungen. Die großen Gegensätze von Hell und Dunkel, auf die das Ganze angelegt ist, unten einfach durcheinandergeschlungen, im Mittelteil mit tönendstem Reichtum voll großen Zaubers instrumentiert und nach oben in stiller Melodie ausklingend, — dies bleibt Tizians

ureigenste Tat. Nur vermißt man ein wenig die innere Ergriffenheit, die zum Thema gehört. Das Bild wirkt kirchlich, aber nicht religiös. Für die große Ekstase war Tizian in diesem Augenblicke innerlich nicht disponiert, der Drang zur festlichen Entfaltung irdisch-himmlischer Herrlichkeit hinderte ihn noch ein wenig. Auch in seiner „Verkündigung der Maria", die er in der gleichen Zeit für den Dom in Treviso malte und in der er sich mit den Problemen des Bildraumes abgab, unter manchen Opfern an seinen schönen Flächensinn, bleibt die Stimmung, selbst die malerische, etwas äußerlich. Es paßt dazu, daß er sich bei der Madonna wieder sehr an Palma erinnerte.

Wenn er ein paar Jahre später von dem einen Stück des fünfteiligen Himmelfahrt-Altars für San Nazaro e Celso in Brescia, von dem heiligen Sebastian, allen, die es hören wollten, immer wieder versicherte, dies sei das Beste, was er noch gemalt habe, so hören wir aus diesem Eifer nicht nur die Befriedigung über eine neue Form seines zeichnerischen Könnens heraus, sondern auch ein wenig das Betäubenwollen eigener Unsicherheiten gegenüber einer Manier, die ihm eigentlich nicht lag. Gewiß ist der Sebastian sehr schön gemalt und modelliert, nicht weniger schön als das Seitenstück mit dem knieenden Stifter und dem Gerüsteten, in seinem noblen Kontrast von schwarzer Seide gegen funkelnden Stahl. Aber der Stil des ganzen Bildes ist so von fremden, rafaelischen und michelangelesken Idealen beeinflußt in der heroisch-athletischen Gestaltung des auferstehenden Christus und dem antikischen, an den Faun von Medici gemahnenden Akt des Sebastian, daß der Meister sich in stillen Stunden am Ende doch selber fragte, ob er hierüber das Beste nicht vergessen habe. Ein großes Bild mit fast leerer Mitte, gedacht als Resonanz für Entwicklung plastischer Großheit, dies mochte für Tizianische Verhältnisse fremd und starr erscheinen. Wunder konnte er mit Licht und Schatten und Farbe viel glaubhafter machen.

In dem Bilde, das er zwei Jahre früher, anno 1520, nach Ancona für die Kirche San Francesco ablieferte, war es ihm geglückt. Was Tizians Größe in seinen besten Stunden ausmacht, die malerisch gleichmäßige Veranschaulichung eines großgefühlten Gegenstandes, spricht hier ganz stark. Die Madonna, von herrlichen Engeln verehrt, erscheint auf einem Wolkenthron und neigt sich zur Erde, zum heiligen Bischof

28. Verehrung der Madonna. Ancona

Blasius, der ihr einen fromm knieenden Beter empfiehlt, den Stifter des Bildes, Aloysius Gothius. Erregt schaut der Heilige auf, deutend: „Dort, dort, sie erscheint.“ Mit inniger Empfindung, seine Gotteszeugenschaft still betcuernd, wendet der andre Heilige, Franziskus, sein Haupt gen Himmel. Alles in großer, trotz der erregten Feierlichkeit, gedämpfter Stimmung. Tizian nimmt die Gruppen in festem Flächenumriß straff zusammen, die obere, in der Madonna und den Engeln, reicher ausschwingend, und stellt den einzelnen Heiligen schlicht und in derber Silhouette hin. Landschaft und Bildraum treten ganz zurück. Aber wenn die Flächenführung im Einzelnen auch summarisch genannt werden mag, um so reicher komponiert er mit dem Licht. Der Wechsel in den Massen von Licht und Schatten steigt von unten nach oben zu immer vielfältigeren Verhältnissen. Was unten ein einfaches Aufblitzen von Lichtern darstellt, wird in der Gestaltung der Wolken ein fein verschlungenes Spiel von Lichtern, Halblichtern, Reflexen und Schatten. Diese Gefühlslogik im Anschaulichen, gesteigert durch phantasievolle Einfälle, macht die Gesamterscheinung zu etwas so Natürlichem, daß man sie aufnimmt wie Gegenwart. Heute sind die Farben stumpf geworden; aber man sieht noch, wie auch sie begleitend teilnahmen an diesem Crescendo der Steigerungen, wenn sie auch wohl nie so leuchteten, wie die auf dem Dresdener Heiligenbild. Manchmal bei Tizian führt die Farbe, manchmal das Licht. Dieses Werk in Ancona ist das erste, ganz große Beispiel für Tizians Kunst des Helldunkels.

Nach etwas äußerlichen Anfängen bei den neuen Stoffen hat er sein großes Gefühl gegenüber den großen Gegenständen sehr bald gefunden. In der Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen, für San Niccolo dei Frari in Venedig 1523 gemalt und jetzt im Vatikan, einem ruhigen Existenzbild voll bewegter Kompositionen, äußert er sich souverän und mit malerischem Prunk. In der „Himmelfahrt“ des Domes in Verona redigiert er dann auch das Assunta-Thema in der neuen, stillen Weise um. Sehr innerlich faßt er jetzt den ganzen Vorgang, ohne von der Dramatik des Gegenstandes zu opfern. Rauschende Fernwirkung braucht er hier, bei einem Kapellenaltar, nicht zu suchen, sondern kann sich intimeren Stimmungen hingeben. Noch sind die Apostel aufgeregt und erschrocken, aber sie äußern ihre Empfindungen maßvoll. Schöne

29. Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen. Rom

Einzelgestalten sind da, aber sie drängen sich nicht vor, und die ganze Gruppe ruht in festeren Akzenten als der Chor auf der Assunta der Frari. Die Lichtverhältnisse haben nicht mehr das Überspannte der Gegensätze. Denn hier führt die Farbe.

Große Kontraste von Warm und Kalt durchziehen überall die Bildfläche. In der Madonnengewandung ist das warme Rubinrot des Kleides von dem Blau des Mantels durch Weiß getrennt, die kalt graublaue Wolkenfarbe wird durch das tiefe Gold der Lichter gewärmt, während in der Apostelgruppe mit ihren zahllosen rötlichen, von dunklem Braunviolett bis zu hellem Scharlach gestuften Nuancen immer kalte, gelbliche, grünliche und mattblaue Töne in der roten Harmonie stehen, durch feine Lichter und aufblitzende Streifen von silbernem Weiß getrennt und wieder verbunden. Aber dies alles scheint zufällig, von unmittelbarer Anschauung und unreflektierter Beobachtung eingegeben. Nirgend spürt man die Rechnung; so sicher handhabt er die Sprache von Überordnung und Unterordnung der Elemente. Weil sein Gefühl sich ganz in das stille Beten und die edel gesehene Haltung der Madonna versenkt hatte. —

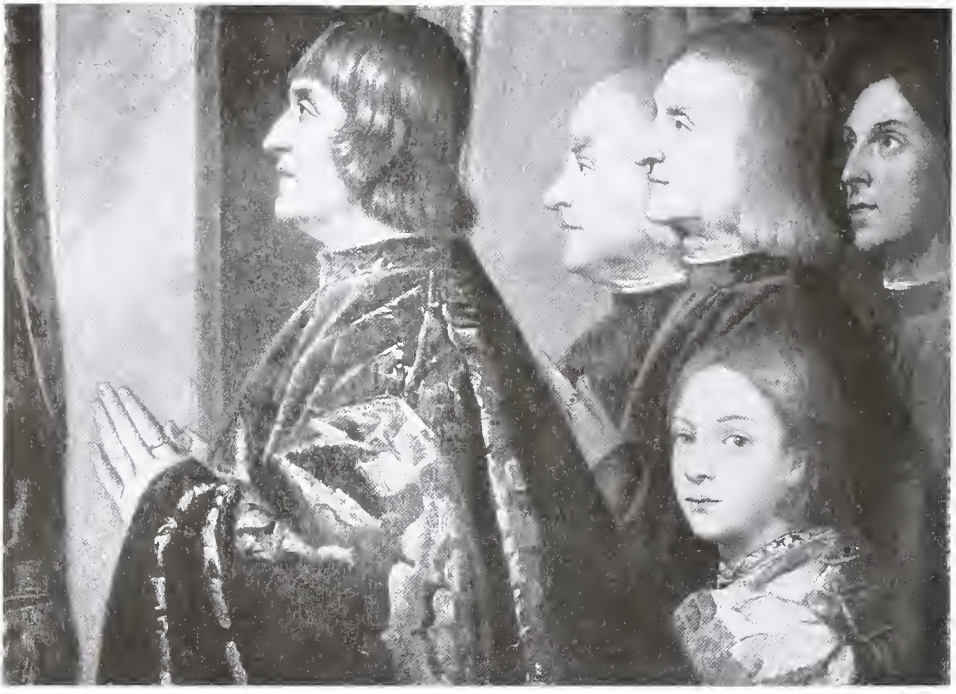
In all diesen Jahren, seit Aufstellung der Assunta, dachte der Meister an das Bild, das ihm Bischof Jacopo Pesaro, der Türkensieger, in Auftrag gegeben und seit 1519 in fortlaufenden Raten bezahlt hatte. Es sollte ein großes Zeremonienbild werden, mit dem heiligen Petrus darauf, ein Dankopfer an die Madonna für den damaligen Sieg. Jacopo Pesaro mußte lange warten, bis das Bild, im Jahre 1526, endlich dastand. Aber das Warten lohnte sich. Tizian ward gerade in diesen Jahren der großen Altaraufträge immer reifer und immer kühner und malte die ganzen künstlerischen Erfahrungen in dieses Bild, die „Madonna della Casa Pesaro“ hinein. Er brauchte große Freiheit, weil er alle seine künstlerischen Elemente spielen lassen wollte. Nicht Licht oder Farbe hieß die Losung jetzt, sondern Licht und Farbe, zum ersten Male in Venedig in so großem Stile.

Für die stark getürmte schiefe Pyramide der Komposition und die dramatisch belebte Fahnengruppe setzt er starke koloristische und luminaristische Töne in die Rechnung der Gegengewichte ein. Die Farben glühen hell und in großen Flächen, das Rot der Madonna spielt von Rubinrot bis zu hellem Scharlach, lebhaft gemacht durch den vergißmeinnichtblauen Mantel. Petrus unter ihr strahlt in Blau und Warmgelb. Die anderen Rots im Bilde, die päpstliche Fahne links und der rechts knieende Benedetto Pesaro bleiben dunkel und werden mit Gold

30. Zeichnung zum Franziskus der Madonna in der Glorie. Florenz

31. Himmelfahrt Mariä. Verona

32. Madonna della Casa Pesaro. Venedig



33. Madonna della Casa Pesaro (Ausschnitt aus Abb. 32)

kostbar gemacht. Auch die Lichtstellen sind nicht nur flüchtige Aufblitze, wie bei der Himmelfahrt in Verona, sondern ausgesprochene Flächen. Unvergeßlich das Seidengewand des jungen Pesaro, der, unaufmerksam, aus dem Bilde uns anschaut. Nach oben zu zeichnen sich Helligkeiten und Dunkelheiten mächtig ab, bei allem leichten Schweben der Elemente. Geheimnisvoll zittern die Wolkenschatten in dem hohen Raum um die Säulen, und nun scheint der Wechsel von Lichtern und Schatten ebenso diagonal übers Kreuz komponiert wie die Harmonien der Farben. Dabei ist menschlich alles von höchster Schlichtheit und innigstem Reiz, die Gebärde der Madonna mit ihrem zärtlichen Sichneigen musikalisch schwärmerisch, wie auf dem Dresdener Heiligenbild. Ein schöneres Zeremonienbild besaß Italien bis dahin nicht. Tizians erster Gönner ward nicht betrogen um seine Hoffnung auf Ruhm: Die langsame Entwicklung des Künstlers gewährleistete eine seelische Reife von einer Tiefe, die man dem Genossen des Zauberers Giorgione nicht ohne weiteres zugetraut hätte. Als er um eben die Zeit, da dies Madonnenbild

34. Madonna della Casa Pesaro (Ausschnitt aus Abb. 32)

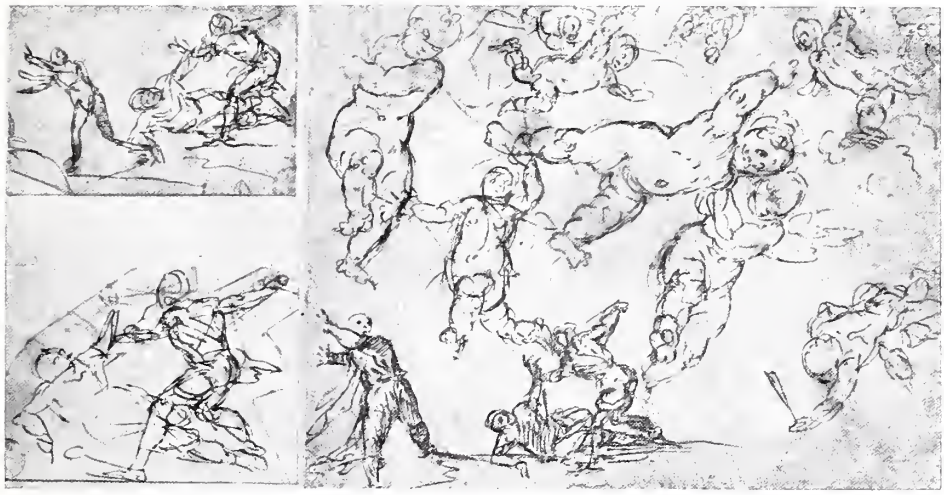
seiner Vollendung entgegenging, für den Markgrafen von Mantua die Grablegung (im Louvre) schuf, war der Glaube an die Größe des Mannes kein Problem mehr. Hier steigerte er, in verhältnismäßig kleinem Format, seine ganze Kunst des Religiösen zu ergreifendsten Tönen und zu hinreißender Pracht. Die Traurigkeit der Empfindung, noch melancholischer geworden durch die fast schmerzvolle Schönheit der Malerei und des adligen Vortrages, ist über allen Worten.

Es waren mächtige Formate, die Tizian in diesen großen Altären bewältigen mußte. Leinwandflächen von fünf, ja von sieben Meter Höhe standen vor ihm. Die Zeit des großen Stiles verlangte auch äußerlich nach großen Maßen und breiten Massen. Erstaunlich schnell fand er sich in das Problem der großen Figur hinein; er sah wohl, daß es nun mit der Zartheit der Gestalten, die Bellini in seinen Alterswerken verherrlichte und der auch Giorgione meistens huldigte, nicht mehr getan sei. Plastische Bedeutung und lineare Würde, Umriß für Fernwirkung und derbes Volumen waren die Forderungen — kurz, Dinge, die in Florenz und Rom getrieben wurden und die so gut übereinstimmten mit der Großheit der eben damals wiederentdeckten Antike. Tizian kannte das alles sicher, Altes wie Neues. Er muß Stiche und Zeichnungen nach Rafael und Michelangelo studiert haben, und natürlich waren auch die wenigen Antiken, die Venedig besaß und die aus der Sammlung Gentile Bellinis stammten (darunter ein Platonkopf und ein praxitelischer Venustorso), vertraut ihm, dem Bellinischüler und Freunde des aldinischen Humanistenkreises. In dem Kopfe seines heiligen Nikolaus auf dem vatikanischen Existenzbilde hat man Anklänge an den Laokoon sehen wollen, und daß der Sebastian auf der Brescianer Tafel seinen Ruhm wohl auch ein wenig den Reflexen, die der mediceische Faun auf ihn geworfen hatte, verdanken soll, könnte einleuchten. Man darf in diesem Zusammenhange auch nicht vergessen, was Padua für Tizian bedeutet haben muß mit seinen Antiken und mit Mantegna. Jenes Riesengeschlecht von schwerer Gestalt, mit voller, dicker Tiefenform und wuchtigem Volumen von Mantegna in die Luft gestellt, zeigte dem Venezianer ein ganz neues Gefühl für die Bedeutung des Plastischen im Bilde, für die körperliche Würde der menschlichen Gestalt; aber auch für den geistig sinnlichen Zauber der energischen Verkürzung, für den Reiz der gedrehten

35. Grablegung. Louvre

Gruppe und der voll entwickelten Silhouette. Das Studium dieser Dinge, die Auseinandersetzung mit den großen Zeitgenossen, die in Rom arbeiteten, halfen mit bei dem Hochgehen der Empfindung, ohne das seine großen Altäre plastisch nicht so voll wären, wie sie es sind. In den Apostelgruppen der Assunta überwindet er das formale Problem im artistischen Sinne noch nicht ganz, und noch in der Auferstehung in Brescia kommt er seltsam römisch. Beim Christoforus-Fresko von 1523 dagegen gibt er sich wieder ganz naiv und ein paar Jahre später ist er dann so weit, daß er sich nicht mehr anfechten läßt. Man merkt kaum mehr, daß die Maria auf dem Altar in Verona wie eine Schwester von Rafaels Folignomadonna aussieht und daß ihm, ehe er die groß entwickelte, herrlich gezeichnete Gestalt der Pesaromadonna erfand, ein Stich nach Rafaels vatikanischer Lünette mit den juristischen Tugenden in die Werkstatt geflattert sein mochte mit dem hinreißenden Umriß, mit dem zarten Kontraposto der „Moderantia". So sehr hatte er die neue Figur innerlich mit seinem Geist und eigener Empfindung erfüllt. Das Stärkste, was Tizian auf diesem Gebiete des Römischen äußerte, war indessen der große Altar für San Giovanni e Paolo, das Martyrium des heiligen Petrus, das im Jahre 1867 verbrannte. Hier stellt er sich in der Entwicklung des Dramatischen und in der Entfaltung mächtigster Figur neben Michelangelo. Ganz bewußt. Er hatte ihn kurz vorher, 1527, in Venedig

36. Christoforus (Fresko). Venedig



37. Studienblatt zum St. Petrus Martyr. Lille

persönlich kennengelernt und sich mit ihm über Kunst und Zeichnung unterhalten, und den Auftrag zu diesem Gemälde verdankt er seinem Siege in einer Konkurrenz, an der sich auch der ganz zum Römer, zum Michelangelo-Nachahmer gewordene Sebastiano del Piombo beteiligt hatte. Dieses michelangeleske Element wird es vor allem gewesen sein, was gerade diesem Werke Tizians schon bei den Zeitgenossen einen so außergewöhnlichen Ruhm verlieh. Nicht umsonst beginnt mit der Betrachtung dieses Bildes der berühmte Dialog zwischen Lodovico Dolce und Aretino über die Malerei, in dem die Tadler der malerisch-venezianischen Richtung und die einseitigen Michelangelo Fanatiker in ihre Schranken gewiesen werden sollten.

Tizians Sinn für die neue Figur, den er bald nach der Rückkehr aus Padua immer energischer pflegte und dann während der Arbeit an den großen Altären in immer steigender Größe, bis zum Wettstreit mit den römischen Dingen, entwickelte, begegnete sich nun aber auch mit seinem und der Zeit Interesse an neuen Stoffen. Heidnisches und Antikes, das Mythologische und der nackte Mensch, dem Quattrocento durchaus vertraut, erlebten eine neue Verherrlichung in dem Augenblick, wo der Privatgeschmack der oberitalienischen, von römischer Zentralsonne unabhängigen Fürsten als Auftraggeber der Kunst ebenbürtig neben die Kirche trat und auch den Ruhm des florentinischen Hauses Medici zu

verdunkeln begann. Und es ist ein eigenartiges Schauspiel, zu sehen, wie das erst verhältnismäßig sehr spät humanistisch gewordene Venedig sich auf solche Forderungen nun einließ. Schon der alte Giovanni Bellini hatte daran glauben müssen. Wenn Pietro Bembo, der Mittler, auch einer Auftraggeberin einmal warnend andeutete, es sei ratsam, den alten Meister mit den Vorschriften über das Sujet nicht allzusehr zu binden, denn er könne am besten malen, wenn seine Phantasie frei schweifen dürfe, — gefügt hat sich Bellini, als Alfonso I. von Ferrara bei ihm ein „Bacchanal" bestellte, doch und das Bacchanal gemalt, es selbst nach Ferrara geschafft und an Ort und Stelle, im Studio Alfonsos, in Gegenwart des Auftraggebers im Jahre 1514 vollendet. Die Fürsten wußten, wie die Kirche, genau, was sie wollten. Bellinis Werk bildete nur den Auftakt zu Größerem.

Alfonso d'Este von Ferrara war auf dem Gebiete der Kunstpflege mindestens ebenso ehrgeizig wie als Politiker. Gleich seinem Vater Ercole wollte er die besten Künstler seiner Zeit in Ferrara um sich haben. Trotz damals sehr unglücklicher politischer Verhältnisse fand er immer noch Zeit, Rafael und Tizian mit Aufträgen anzugehen. Er besaß Tizians Zinsgroschen. Nun wollte er auch Mythologien von ihm haben, und seltsamerweise auch wieder ein Bacchanal, neben einem Venusopfer und einer Ariadne-Darstellung. Im Jahre 1516 ließ er Tizian nach Ferrara kommen (vielleicht um dem Zinsgroschen an Ort und Stelle die letzten Retuschen angedeihen zu lassen?) und seitdem drängte er ihn durch seinen venezianischen Agenten Tebaldo immer wegen der Ablieferung der versprochenen Bilder. Aber er mußte genau so gut warten lernen wie die andern Auftraggeber Tizians auch, trotzdem die aufgegebenen Sujets den Meister, nach eigener brieflicher Äußerung, sehr zu interessieren schienen. Tizian malte langsam und in Pausen. Wenn er ein Bild angelegt und bis zu einem bestimmten Grade der Vollendung getrieben hatte, versteckte er es vor sich selber, monatelang, jahrelang manchmal. Dann zog er es eines Tages wieder hervor, musterte es wie seinen Todfeind — und fing von neuem an, daran zu arbeiten. Immer wieder.

Den Gegenstand dieser Mythologien hatte Alfonso selbst angegeben, und wenn tatsächlich auch nicht Alfonso, wie Tizian ihm schmeichlerisch schrieb, als der Vater des Gedankens anzusehen ist, sondern seine Gelehrten und sein Dichter Ariost, und auch sie erst unter Zuhilfenahme

38. St. Petrus Martyr. Stich von Juliani

39. Das Venusfest. Madrid

von Philostrats antiken Bilderbeschreibungen und Bildphantasien, — die Stoffe waren mit ziemlich weitgehender Bindung vorgeschrieben. Doch lähmte dies Tizians eigene Phantasie kaum. Er freute sich, so viel Nacktes auf einmal geben zu können, und in dem ersten Stück der Serie, dem Venusfest, schwelgt sein Pinsel in der Darstellung der blühenden, blonden Kinderkörper, die sich wie ein schwellender Bach in steigendem Gewoge immer wachsend über die Bildfläche ergießen, zu Füßen der ekstatisch von zwei jungen Mädchen verehrten Venusstatue. Dieses Erotenvolk, goldene Liebesäpfel pflückend und schmausend, miteinander

40. Bacchanal. Madrid

spielend und sich küssend, bedeutet maleriseh in Palmas Sinne eine hohe Leistung. Tizian bändigt die hellen Massen durch reiche, sorgfältige Zeichnung und feines Schattenspiel. Auf farblosem Grau baut er mit Lasuren in schmelzendem, vorsichtig emaillierendem Vortrag die Farben leuchtend zur Helligkeit hinauf und macht die Landschaft mit seiner schwebenden Lichtkunst geheimnisvoll. Von antikischer Figur indessen sagt er noch nicht viel. Die Venusstatue und die Gestalten der Mädchen bleiben, ein wenig frührenaissancemäßig, in einer Sphäre zarter Befangenheit beiseite stehen. Das zweite Bild der Reihe, das sogenannte „Bacchanal", konzipiert nach Philostrats Gemäldephantasie

der trunkenen Andrier, muß Tizian mancherlei Sorgen gemacht haben. Eine Massenszene ohne Hauptfigur war darzustellen; denn daß die schöne nackte Schäferin rechts Ariadne sei, wie man gesagt hat, und daß in der Ferne Theseus davon segele, trifft nicht zu. So hatte Tizian weder Mittelpunkt noch figürlichen Akzent. Er gibt einen Wirbel schöner Gestalten in den verschiedensten Haltungen, viel hin und her komponiert, malerisch reich durcheinandergeschlungen in den Achsenbewegungen, im Einzelnen stark studiert im neuen plastischen Sinne. Die Schlafende rechts mag durch die Kenntnis einer Zeichnung nach der Antike angeregt, einzelne Kontrapostfiguren mögen in ihrer sich gegenseitig steigernden Zusammenfügung und ihren energischen Verkürzungen eigene Naturerfindungen sein. Aber das Ganze geht, trotz der reichen Lichtharmonie und ihres Zaubers, trotz hinreißender Details, nicht ganz auf. Der Rhythmus tönt nicht voll. Das Bild wirkt in dem gleichen Sinne um einen Grad zu artistisch, wie die Assunta auf ihre Weise in der Reihe der großen Altäre etwas formal wirkt.

Ob Tizian gefühlt hat, daß die strenge Bindung im Sujet, der antike Schriftsteller und der moderne Besteller mit seinen Sonderwünschen, am Ende auch seiner Phantasie möchten gefährlich werden? Mit der Ablieferung des dritten Bildes, zu dem das Catullsche Gedicht von Bacchus und Ariadne das Thema gab, hat er lange gewartet, dann aber ein Meisterwerk gemalt. Er ist nun ganz frei, die Ungeduld im Formalen hat sich beruhigt, er gibt die große Szene voll Natürlichkeit. Den schwingenden Kontrapost der Bacchusgestalt, mit dem Aufglänzen im Licht und dem Aufflammen des rubinroten Mantels vor blauer Luft, bereitet er klug vor in den langsam sich steigernden Bewegungen der Figuren rechts, die aus dem Halbdunkel des Waldes hervorbrechen. Wie ein herrlicher Funke springt es über aus diesem gesammelten Reichtum von wogenden Linien und schwingenden Lichtern. Ariadne nimmt die Bewegung auf, die schöngeballte Wolke und der Sternenkranz über ihr stärken ihr malerisches Gewicht, das auf blauem Akzent steht, und so fällt die Welle der großen Gesamtbewegung melodisch, nicht zu schnell.

Nirgend sind leere Stellen. Mit sicherem, höchst geläutertem Instinkt belebt Tizian die Bildfläche in gleichmäßigem Rhythmus, das Spiel von kompakter Masse und vergleitender Fläche, von Ballung und Lockerung hält er mit weisester Ökonomie in der Hand. Wie er die Schatten

41. Bacchus und Ariadne. London

durchsichtig macht und mit Lichtfunken durchkreuzt, wie er die Farben trennt und vereinigt und langsam ihren Klang anschwellen läßt, alles kommt aus demselben Atem. Man kann die Elemente nicht mehr trennen. Dabei ist genau nach dem Text erzählt. Aber der Text kam in seinem unvergänglichen, menschlichen Gefühl dem Sinn für das Dramatische hier einmal wunderbar entgegen. Das heidnische Glücksverlangen in Tizians Seele, die Freude an leuchtendem Dasein konnte sich keinen schöneren Gegenstand wünschen. In dem gleichen Jahre, wo er dieses Bild ablieferte, 1523, hatte er die ergreifende Grablegung gemalt. Himmlisches und Irdisches war ihm nun in gleicher Vollendung, in gleicher Gefühlsstärke, bildhafte Vorstellung geworden, in einer großen menschlichen Gelassenheit.

IV

DER FÜRSTENMALER

Bald nachdem Tizian sein Altarbild mit dem Petrus Martyr in San Giovanni e Paolo aufgestellt hatte, veröffentlichte die Signorie einen Erlaß, der denjenigen mit nichts weniger als mit der Todesstrafe bedrohte, der es wagen sollte, das Bild von seinem Platze zu entfernen. Diese etwas ungewöhnliche Formulierung eines Ausfuhrverbots für ein national unersetzliches Kunstwerk zeigt am besten, wie berühmt der damals fünfzigjährige Meister nun geworden war: Er galt als der größte Ruhm Venedigs und war unbestritten der erste Maler Italiens. Pordenone, sein Rivale, räumte in Hoffnungslosigkeit das Feld, und Sebastiano del Piombo ging wieder nach Rom. Die Nähe Michelangelos dünkte ihn für die Entwicklung und die Behauptung seiner künstlerischen Selbständigkeit nicht so gefährlich wie das Arbeiten in Venedig, wo Tizian herrschte. Die oberitalienischen Fürsten bestürmten Tizian um Werke seiner Hand und ließen ihn durch ihre Agenten belauern und belagern; der Este, der Gonzaga und der Rovere von Urbino suchten einander den Rang abzulaufen um seine Gunst. Ein eigenhändig fertig gemaltes Bild von Tizian zu besitzen galt nicht nur als ein Ruhmestitel auf dem Gebiete der Kunstpflege in ihren Kreisen, sondern solcher Besitz hatte oft genug in den nächsten Jahren, als der Kaiser als größter Konkurrent beim Bildersammeln auftrat, geradezu politische Bedeutung. Wenn später Herzog Cosimo der Erste von Florenz einmal durchblicken ließ, ihm läge gar nicht so viel daran, von Tizian porträtiert zu werden, so war diese Ausnahme nicht nur künstlerischer Unverstand jenes in seinem Kunsturteil an sich etwas degenerierten Medici, sondern die Rücksicht des lokalpatriotisch befangenen Sammlers auf seine mäßigen damaligen Florentiner. Mindestens in Oberitalien galt Tizian als ein politischer Machtfaktor. Er konnte sich vor Aufträgen nicht retten und war, nebenher, auf dem besten Wege, ein reicher Mann zu werden, reich auch im Verhältnis zu seiner schon damals nicht unbeträchtlichen Geldgier.

Tizian wohnte in den zwanziger Jahren noch im Quartier von San Polo, in einem Hause, das der Patrizierfamilie Tron gehörte, und scheint damals noch ein ziemlich zurückgezogen-häusliches Leben geführt zu haben. Er war verheiratet. Schon um das Jahr 1520 muß er in vertrauten Beziehungen zu seiner nachmaligen Frau Cecilia gestanden haben. Sie stammte aus seiner Heimat, aus Perarolo, einem kleinen Ort eine

Stunde stromabwärts von Cadore, und war die Tochter eines Barbiers. Vielleicht ursprünglich als Haushälterin zu ihm gekommen — wie er denn ja auch zu Dienern gern Landsleute nahm —, gewann das „nette und gutartige“ Geschöpf sein Herz, und aus dieser anfangs illegitimen Verbindung entstammten seine beiden vor dem Jahre 1525 geborenen Söhne Orazio und Pomponio. Doch hat er die Verbindung mit Cecilia später rechtskräftig gemacht. Als sie im November des Jahres 1525 einmal gefährlich erkrankte, ließ er schnell durch seinen Bruder Francesco einen Trauring und einen Priester holen und seine Ehe einsegnen. Er wollte vermeiden, daß im Falle von Cecilias plötzlichem Ableben seine beiden Söhne unrettbar als illegitime Sprößlinge angesehen würden. Cecilia ist damals nicht gestorben. Sie schenkte ihm später noch zwei Töchter, von denen eine, Lavinia, am Leben blieb. Aber lange währte das häusliche Glück nicht mehr, im August des Jahres 1530 ward Cecilia ihm entrissen. Er soll ihr in herzlicher Liebe zugetan und durch ihren Tod sehr erschüttert gewesen sein. Er war ein Familienmensch. Was er für den ungeratenen Sohn Pomponio getan, wie er für ihn, der dem geistlichen Stande bestimmt war, um Anstellung und Pfründen bei Fürsten, Kaisern und Papst gebettelt, wie er unter seiner Nichtsnutzigkeit gelitten hat, liest man in vielen, vielen seiner Briefe.

Nach dem Tode Cecilias blieb er Witwer, den großen Glanz seines äußeren Daseins erlebte sie nicht mehr. Er war nun ein großer Herr geworden und fühlte sich als solcher, und schon im ersten Jahre seiner Einsamkeit kaufte er sich bei San Canciano, am Biri Grande, im Norden der Stadt das Haus mit dem berühmten großen Garten, das er dann durch fünfundvierzig Jahre, bis zu seinem Tode, bewohnte; wo er seine Freunde empfing und schöne Feste gab, und von wo aus er, an günstigen Tagen, die blauen Berge seiner Heimat sehen konnte. Erst als Witwer scheint er sich dem rauschenden gesellschaftlichen Leben Venedigs hingegeben zu haben.

Im Jahre 1527 war ein merkwürdiger Mensch in sein Dasein getreten: Pietro Aretino. Er kam als Flüchtling nach Venedig, beladen mit dem Rufe einer sehr anrüchigen politischen Vergangenheit. Als Sekretär verschiedener großer Herren, wie des päpstlichen Bankiers Agostino Chigi in Rom, dann des Kondottiere Giovanni „delle bande nere“, des Medici,

42. Federigo Gonzaga von Mantua. Madrid

dann Vertrauter der Rovere und der Gonzagas, kannte er die Triebfedern der Staatenpolitik ziemlich genau und wußte so viel, daß beinahe alle begründete Ursache hatten, ihm den Mund mit Gold zu stopfen oder seine Feder zu kaufen, zu politischer Stimmungsmache oder zu persönlicher Reklame. Ein Gewissen hatte er nicht, und Pamphlete konnte er schreiben wie keiner sonst. Seine Korruptheit war ebenso gefürchtet wie ausgiebig benutzt, sein Erpressertalent, auf der Basis vollendeter Schamlosigkeit großgezüchtet, grenzte ans Märchenhafte. Als sein letzter Brotherr, Giovanni delle bande nere, am 30. Dezember 1526 in Mantua starb, war Aretino so gut wie ein verlorener Mann. Aber irgend jemand hatte ihm eine Empfehlung an den Dogen Andrea Gritti gegeben, und mit dieser, als einzigem Aktivposten, rettete er sich nach Venedig. Andrea Gritti nahm ihn unter seine Protektion, in der Erwartung, daß, wenn einer, nur Aretino die Versöhnung zwischen Kaiser und Papst zustande bringen könne. Aretino nahm Geld von allen Seiten, vom Herzog von Mantua so gut wie vom Dogen und vom Kaiser, und schrieb für die Partei, die am meisten zahlte. Er bestach und wurde bestochen im selben Atemzug, aber er konnte davon existieren, so teuer sein halb elegantes, halb wüstes Lasterleben auch sein mochte. Gute oder schlechte Gesellschaft, wenn sie nur laut und rauschend war, Umgang mit großen Künstlern und witzigen Literaten, wenn sie ihm nur Zeichnungen verehrten oder Geheimnisse verrieten, Verkehr mit Kurtisanen und Dirnen, wenn sie nur schön und lasterhaft waren, dies machte sein Leben aus und gab ihm die Anregung zu einem feurigen Gedicht, einem glänzenden Brief oder einem maßlos unsittlichen litterarischen Dialog. Der Lichtpunkt dieses venezianisch gewordenen und bis zum Schluß venezianisch gebliebenen Daseins aber war die Freundschaft mit Tizian.

Aretino verstand etwas von Kunst und Malerei, er hatte einen lebendigen Schönheitssinn und war allen Vorurteilen in Kunstfragen abhold. Gegen Michelangelo immer gerecht geblieben, liebte er doch Tizians Kunst aus angeborenem Instinkt über alles, behielt aber auch ihm gegenüber immer so viel innere Selbständigkeit, daß er später das aufsteigende Genie Tintorettos erkannte und mit Interesse verfolgte, so sehr dies seinen alten Freund auch beunruhigen moehte. Dieses wirkliche lebendige Kunstgefühl, in der Öde der sonstigen damaligen Kunstschriftstellerei eine

43. Der Mann mit dem Falken. In amerikanischem Besitz

erfrischende Ausnahme, muß es vor allem gewesen sein, was Tizian zu Aretino zog und noch an ihm festhalten ließ, als er die moralische Verworfenheit des Gevatters längst erkannt hatte, die ja tatsächlich, auch für die Immoralitätsbegriffe der Renaissance, erstaunlich war und noch schamloser als etwa die des ebenfalls so käuflichen Petrarca. Daneben natürlich auch Aretinos bei all seiner Kulturlosigkeit doch immer sprühender Geist und seine der tizianischen Lebenskraft verwandte Unverwüstlichkeit der Lebensgier. Die beiden Temperamente verstanden sich, um so mehr als Aretino, und zwar wohl nicht nur aus Berechnung, gegen den älteren Freund immer eine gewisse Art von Respekt, ja manchmal sogar etwas wie Takt herauskehrte. Wie er denn überhaupt beflissen war, im Verkehr mit ihm möglichst seine guten Seiten zu entwickeln.

Das Faszinierende der genialischen Persönlichkeit übte immer wieder von neuem seinen Zauber auf Tizian aus. Dies schließt nun natürlich nicht aus, daß dieses auf den ersten Blick etwas merkwürdige Freundschaftsverhältnis durch sehr materielle Erwägungen verkittet wurde: So wie Aretino gleich zu Anfang der Bekanntschaft sich Tizians bediente, um durch sein von Tizian gemaltes Bildnis sich dem etwas lau werdenden Herzog von Mantua neu zu empfehlen, ebenso benutzte Tizian den Einfluß und die geheime Macht seines neuen Freundes, um den eigenen Ruhm zu befestigen und zu verbreiten, um sich in die ganz großen Weltbeziehungen hineinzuschieben und immer noch neue zahlungsfähige Gönner zu gewinnen. Sie waren einander schließlich unentbehrlich, im vertrauten Verkehr, in verständnisvoller Aussprache und anregender Geselligkeit so gut wie im nüchternen Geschäft großen Stiles. Und beide fanden immer ihren Vorteil dabei. Aretino verschaffte den Fürsten tizianische Bilder, und Tizian wurde in Aretinos Gedichten, Schauspielen und Briefen immer lauter und sehr deutlich gerühmt.

Briefe bedeuteten in jenen Tagen, wo es eine Presse noch nicht gab, etwas anderes als heute. Wenn Aretino an Tizian anläßlich des Bildnisses der Clarice Strozzi schreibt: „Ich schwöre, daß ein solches Werk allem, was je gemalt ist und je gemalt werden wird, vorzuziehen ist“ und „ich muß schließen, da mir vor Bewunderung die Sprache versagt“: wenn er in dem meisterhaften Brief über einen Sonnenuntergang am Canale Grande, am Schluß jener herrlichen, mit Maleraugen angeschauten Naturschilderung ausruft: „Tizian, mein Freund, wo bist Du, um dies zu malen und dem vergänglichen Augenblick Ewigkeit zu verleihen“, dann waren solche Mitteilungen nicht für den Privatgebrauch allein bestimmt, sondern zum Weitergeben und zum Abgeschriebenwerden, und hatten fast etwas wie eine Publizität, kaum weniger wirksam als die berühmte Stelle in dem Sonett über das Bildnis der Massola („Tizian, der Unsterbliche, hat sie gemalt, so daß ihr Bild nicht minder wahr ist als ihr Leben“) oder als die Erwähnungen in seinen Schauspielen, wenn er im „Marescalco“ von Tizian, dem „einzigen Nebenbuhler der Natur“ redet oder in der „Cortigiana“ auf das Bildnis Alfonsos des Ersten anspielt, das Michelangelos Bewunderung und Kaiser Karls Habgier erregt hätte. Die Leute, die es hören sollten, hörten es auf diese Weise.

Tizian lernte vielleicht unbewußt von Aretino den höfischen Briefstil, der vor keiner noch so demütigen Schmeichelei zurückschreckte. Er lernte von ihm aber auch die praktische Art, mit kunstbegeisterten Fürsten umzugehen, die gar nichts Unstandesgemäßes darin fanden, sich von einem Künstler Bilder schenken zu lassen, und die es mit einer Gegengabe dann gar nicht immer sehr eilig hatten. Unter dem Einfluß seines weltmännisch versehlagenen Freundes pflegte er ältere Beziehungen mit neuer Energie, besonders die zum Markgrafen von Mantua, Federigo Gonzaga, dem Neffen Alfonsos von Ferrara. Er schenkte ihm zwei Bildnisse, das des Aretino und das des Hieronymus Adorno. Sie sind beide verloren, ebenso wie zwei von den drei Gemälden, die er dann, zwischen 1527 und 1530, in Mantua in Auftrag bekam, ein Bildnis des Markgrafen und eine Komposition mit badenden Frauen. Die Beziehungen zum Markgrafen wurden nun wärmer und intimer, der Ton der Briefe an Tizian und in der Fürstenkorrespondenz über Tizian wird vertraulich, und Tizian verkehrte mit ihnen fast wie ein Gleichberechtigter. Manchmal stellte er unverhüllte Forderungen an den Markgrafen. Für seinen Sohn Pomponio, damals noch ein Kind, bewarb er sich dringend um

44. Federskizze zum Francesco Maria della Rovere

45. Francesco Maria della Rovere von Urbino

die geistliche Pfründe von Medole, nicht nur wegen der Versorgung des Knaben, sondern mindestens ebensosehr, um aus ihr ein festes Einkommen für sich zu beziehen. Solche Praktiken kannte Aretino, der ja von nichts anderem lebte, genau, und der Gonzaga war an sie gewöhnt. Wichtiger aber, so wichtig dem Meister zunächst diese Angelegenheit auch scheinen mochte, war der indirekte Gewinn, der Tizian aus seiner Stellung in Mantua erwuchs: Durch den Markgrafen wurde er mit dem Kaiser bekannt. Als dieser im März des Jahres 1530 in Bologna weilte, ließ Federigo seinen geliebten Maler schnell dorthin kommen. Er zeigte dem Habsburger sein von Tizian gemaltes Bildnis und erreichte es, daß dieser sich auch von Tizian malen ließ. Und wenn der Kaiser damals den Künstler auch nur mit einem unwürdigen Trinkgelde, einem einzigen, kümmerlichen Dukaten, entlohnte, der Grundstein zu Tizians Weltstellung ward hiermit gelegt. Die katholischen Majestäten hat Tizian bis an sein Lebensende nicht wieder losgelassen und sie ihn auch nicht. Im Jahre 1533 machte Karl V. ihn zum Hofmaler, er ernannte ihn zum Grafen des lateranischen Palastes, zum Mitglied des Kaiserlichen Hofes und Staatsrates mit dem Titel eines Pfalzgrafen, zum Ritter vom goldenen Sporn und von St. Yago. Und einer der letzten Briefe von Tizians Hand, die wir besitzen, ist an Philipp II. gerichtet, den König von Spanien, der den Maler mit „Unser Geliebter" anzureden pflegte.

Noch eine andre sehr wertvolle Beziehung bahnte sich damals durch den Hof von Mantua an: die zu Urbino und Pesaro, wo Federigos Schwester, Leonore Gonzaga, mit Francesco Maria Rovere, einem leidenschaftlichen Verehrer der Künste und wirklich edlen Gönner, verheiratet war. Für ihn und seinen Nachfolger hat Tizian viel und nicht ungern gemalt; hier fühlte er sich verstanden und wußte sich gut, manchmal sogar über seine Forderungen hinaus belohnt. Und wenn er auch diese Auftraggeber gelegentlich ebenso warten ließ wie andre auch, man verdankt doch der Verbindung mit diesem Hofe einige seiner unsterblichsten Werke, und wäre es nur das eine, einzige Bildnis der sogenannten „Bella".

Was die Fürsten, ruhmsüchtig und immer von der Angst geplagt, unberühmt zu sterben, vor allen Dingen wollten, waren Bildnisse, – von sich selber, von ihren Frauen und Freunden und Ahnen. Gewiß haben sie auch manches andre bei Tizian bestellt, und von den kirchlichen und mythologischen Bildern gingen besonders viele verloren. Aber auch zahlreiche Bildnisse, von denen wir durch Erwähnungen in Briefen und Akten wissen, verschwanden ja ebenso mit der Zeit spurlos. Wäre uns alles, was Tizian in jener Epoche des angestrengten Fürstendienstes schuf,

46. König Franz I. Paris

erhalten, so würde das Bildnis in seinem damaligen Gesamtschaffen doch an erster Stelle stehen. Daß Pietro Aretino es im Jahre 1537 für nötig fand, anläßlich der Fertigstellung eines Verkündigungsbildes an Tizian einen offenen Brief zu schreiben, um mit dem Hinweis auf dieses, vom Kaiser mit 2000 Goldskudi bezahlte Gemälde das Gerücht zum Schweigen zu bringen, Tizian könne nur noch Porträts malen, — diese geschickt lanzierte Pressenotiz beweist, daß auch die Zeitgenossen in ihm jetzt vornehmlich den Bildnismaler sahen. Fürstenbildnisse kamen dem Publikum ja nicht vor die Augen, und es mochte ungeduldig sein, einmal wieder etwas Großes von seiner Hand zu haben. Es gab vielleicht in jenen Jahren tatsächlich einen Augenblick, wo ihn die Gefahr bedrohte, zu einem Spezialisten im Bildnisfach zu werden.

Aber er unterlag ihr nicht. So viele Porträts er auch malte und so wenig hie und da eines der bestellten ihn künstlerisch und menschlich interessieren mochte, er brachte doch fast vor jeder solchen Aufgabe so viel Naivität und Frische auf, um alles nur Routinierte aus seinem Bannkreise zu verscheuchen. Er sah immer an seinen Modellen mindestens die große malerische Erscheinung, manchmal im menschlichen Sinne mehr als nur sie.

Der Stil seiner Porträtmalerei hatte sich seit der Zeit, da er den „Mann mit dem Handschuh" hinstellte, dem Stilwandel seiner ganzen Kunst entsprechend geändert. Hatte er damals, noch unter dem Nachklingen des Giorgione-Einflusses, den Menschen angeschaut in einem Gefühl träumerischer Stille und melancholischen Alleinseins mit seelischen Geheimnissen, so ward er jetzt, in demselben Maße wie er malerisch reicher wurde, zugleich objektiver und herrischer, zugleich distanzierter im Psychologischen und schlagender in der Charakteristik.

Ob der „Herr mit dem Hündchen" wirklich, wie man jetzt annimmt, Federigo Gonzaga, Markgrafen von Mantua, darstellt, mag zweifelhaft bleiben. Eine fürstliche Person ist es bestimmt. Die Allüre ist frei und von einer gewissen Großartigkeit, die Gesamthaltung des Bildes von bewußter Repräsentation. Aus dem etwas glatten Gesicht mit dem leeren Blick machte der Künstler trotz etwas vager Charakteristik immer noch etwas Dominierendes durch die sehr bewegte Art der malerischen Behandlung. Das Fleisch glatt modelliert, der dunkle Rock

47. Kaiser Karl V. mit der Dogge. Madrid

mit dem Goldbesatz vor dem aschfarbenen Hintergrund spielt in leicht wogendem Auf und Ab der Lichtflächen, das Hündchen ist dann vollends sehr flimmernd und flockig in guter Laune hingestrichen. Die Zutat des Momentanen soll den starken Wechsel und die auffallend differenzierte Sprache des Vortrages motivieren, ähnlich wie bei dem in tiefbrauner Harmonie stehenden malerischen Prunkstück des „Falkenjägers", den man auf Grund einer alten, allerdings verdächtigen Inschrift Giorgio Cornaro zu nennen pflegte. Solches Verlangen nach Bewegtheit schon in der Anordnung, hervorgegangen aus Tizians allgemein dramatischen Bedürfnissen dieser Jahre, unterdrückte er später im Bildnis zeitweise so gut wie völlig. Es vertrug sich nicht mit dem Charakter des Standesmäßigen. Dies suchte er und mußte er geben. Malerischen Reichtum zog er dann einzig und allein aus der Anschauung der unarrangierten Erscheinung. Im Bildnis seines Gönners Francesco Maria Rovere von Urbino, das reichlich zwölf Jahre später als der „Herr mit dem Hündchen" entstand, beherrscht er seinen Stil vollkommen. Allerdings war es ein anderer, bedeutenderer Kopf, mit dem er es hier zu tun hatte. Sehr ausgesprochene, scharf modellierte Formen, heraustretende Backenknochen und hart geschlossene Kiefer, böses, kaltes Auge, mit dem Mörderblick, und das Ganze fast zornig. Aber man mußte diese eindeutige Charakteristik eines solchen harten Feldherrn erst einmal geistig ganz klar besitzen, um ohne Schaden für das, was spricht, nun so viel malerischen Prunk entfalten zu können. Die Rüstung, die in Tizians Atelier geschafft und, wie der Prunkhelm, in allen Einzelheiten getreu abgebildet wurde, strahlt und funkelt in vergleitendem Spiel der Lichter. Braune Töne, von der Hintergrundswand, rote Lichter, von der Samtgardine reflektiert, kommen überall in den Halbschatten vor und wärmen das gleißend Stählerne. Im Helm und in den Lanzen klingt der Lichtreichtum sanfter bewegt ab. Über allem aber dominiert der energisch gezeichnete und in einfachen Flächen modellierte Kopf. Man hat es zu tun mit demselben Reichtum der Differenzierungen wie früher; nur wirkt er, da alles ruht, natürlicher. Das malerische Problem ward unterjocht von der großen Leidenschaft des Charakterisierens und von der vollen Würde der standesmäßigen Repräsentation. Wir verstehen, daß solche Herren gern in dieser gebietenden Form auf die Nachwelt kamen.

48. Der Doge Andrea Gritti. Wien

Tizians Einfühlungsvermögen in den ganzen Komplex einer Herrscherphysiognomie triumphiert natürlich dann am überraschendsten, wenn er ein Porträt ohne die Gegenwart des Darzustellenden malte, etwas, das er, so erstaunlich dies für heutige Begriffe klingt, doch nicht ganz selten tat. Für diesen Rovere, mußte er ein Bildnis des Franzosenkönigs, Franz' des Ersten, malen, den er im Leben nicht gesehen hatte, mit Zuhilfenahme einer Medaille oder vielleicht nach einer Darstellung auf einem Limoges-Email. Aber dennoch sah er aus seinem Vorbilde die entscheidenden Züge heraus, das Brutale und das Geistreiche, jenes merkwürdige Gemisch von Zynismus und Bigotterie, von Feinheit und Rohem in diesem Menschen. In der Studie, die Lenbach lange besaß, kommt ein Aretinozug heraus; das endgültige Staatsporträt dagegen, in Barett, rosa Atlasrock und Pelz, im Beiwerk glänzend aber einfach behandelt, enthüllt etwas durchaus Majestätisches. Die Haltung der Arme allein gibt beinahe das Entscheidende. Tizian verstand sich auf Königliches schlechthin.

Als er den Kaiser Karl den Fünften in Bologna malte, griff er den kurz vorher (1526) von Moretto geschaffenen Typus des Porträts in ganzer Figur auf, benutzte aber das Stehen, das bei Moretto etwas Zufälliges hat, zur Steigerung der Repräsentation: Etwas Denkmalmäßiges

liegt in der groß aufgereckten Haltung, allerdings in ihrer Starre gemildert durch die Zutat der irischen Dogge. Solche Haltung bestimmte seither die Vorstellung vom Distinguierten im Bildnis; wenigstens solange sie nicht von van Dyck theatralisch geschwächt und von Rigaud paradiert wurde. Hierneben geht die malerische Pracht des kostbaren, reich geschlitzten und gepufften Anzuges, in aller Schwere doch frei und natürlich getragen, nur als zweites Element mit. Der geistige Inhalt des Kopfes mit dem bleichen Gesicht sagt nicht allzu viel von dem tieferen Wesen dieses etwas undurchsichtigen Menschen aus. Karl der Fünfte, ein Sohn Johannas der Wahnsinnigen, war häßlich, mit weißem Gesicht, rötlichem Haar und blauen Augen, mit hängender Unterlippe, den Mund oft leicht geöffnet, wie bei Schwerhörigen. Aber daß er nicht so beschränkt war, wie man zuerst meinen konnte, empfand Tizian. Hinter der Kälte des langweiligen Ausdrucks spürt man etwas von hartem Pflichtgefühl und energischem Ehrgeiz. Tizian hatte, wie Jakob Burckhardt einmal sagt, die Gabe, seine Leute „zur guten Stunde" aufzufassen. Was er hier aus dieser Maske heraussah, war wohl das Beste, was damals hinter ihr lag. Denn die wahre historische Bedeutung des Kaisers entwickelte sich erst später, und so sind auch die späteren Bildnisse Karls von Tizians Hand erst die vollgültigen Proben seines Historienstiles im Porträtfach. Dieses frühe, prächtige und beinah Elegante erschöpft sich im Charakter der großen, maleriseh glanzvoll vorgetragenen Repräsentation, in der höchsten Formulierung menschlicher Vornehmheit oder vornehmer Menschlichkeit, die sich denken läßt. Derart edlen Porträtstil kannte sonst niemand, nur Rafael. Angesichts solcher Noblesse und solcher ungeschmeichelten Idealität glaubt man Lodovico Dolce aufs Wort, wenn er ausruft: „Welcher Mann von irgendwelcher geistiger Bedeutung oder von Reichtum möchte nicht sein Bildnis von Tizian haben!" Immer, wo es nur irgend ging, sah er den bedeutenden Charakter. Auch sein Doge Andrea Gritti, den er gut kannte und der ihm und seinen Freunden wohlwollte, erscheint über die Wirklichkeit hinaus königlich. Überlebensgroß, im Formenaufbau mächtig anschwellend bei strenger Einstellung des Kopfes in die Vertikale, steht die Erscheinung drohend da. Unnahbar, von eisiger Strenge im Ausdruck und bohrender Klugheit, das Sinnbild des Staatenlenkers. Genug Individuelles, um den

49. Pietro Aretino. Florenz

Mann sofort zu kennen, aber überpersönlich in der Herausarbeitung des Standesmäßigen. Gegen den gleißenden, breit und flockig gemalten Mantel, gegen das rote, in rubinroten Schatten und pfirsichroten Lichtern schimmernde Gewand, gekühlt durch das Graugrün des Hintergrundes, hält sich der kleine, aber mächtig modellierte Kopf; und nicht einmal die auffallend große, von den Lichtflächen des weißen Mantelfutters begleitete Hand stört. So reich ist der Kopf in der unaufdringlichen Lichtführung behandelt.

Von diesem Dogenbildnis, einem der wenigen von der Hand des offiziellen Dogenmalers, das auf uns kam und vom großen Brande des Dogenpalastes verschont blieb, denkt man hinüber zu Tintorettos Ratsherrn und Senatoren und Prokuratoren der Republik. Kein Zweifel, daß diese uns menschlicher und seelisch reicher vorkommen. Tintorettos Luigi Cornaro im Pitti oder sein Brustbild im Berliner Museum (um von dem so gut wie unbekannten Dogenbildnis in den Privatgemächern des Palazzo Giovanelli zu Venedig nicht zu reden) sagen uns mehr über Geist und Herz dieser Menschen aus, als Tizians Gritti. Der ist nur große, gebietende Würde und verschweigt fast alles andre. So gefühlvoll wie Tintoretto die feinen Greisenköpfe durchmodellierte, mit der zartesten Empfindung für das leiseste Auf und Ab der Form, mit ihren mageren, beweglichen Schläfen, ihren schön vorgebauten Stirnen, mit der differenzierten Lagerung ihrer Augenpartien, mit dem träumerisch erfahrenen und etwas entspannten Blick, so gefühlvoll und hingegeben malte Tizian die Erscheinung nicht, die da vor ihm saß. Er legte seine Phantasie auf ein paar ganz große Züge fest und gibt, fast summarisch, nur den Charakter der offiziellen, nach außen wirkenden Majestät. Von den Taten und Leiden, von den Kämpfen und Siegen, in denen solcher Charakter reifte, will er nichts wissen. Der Privatmensch im Dogen bleibt ihm stumm. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß die große Repräsentation im Staatsporträt als solche erst einmal gefunden sein mußte. Erst als man das Standesmäßige, für das Tizian den Typus schuf, als selbstverständlich hinnahm, konnte Tintoretto seine seelischen Einseitigkeiten wagen, das Licht in jenen Partien eines Kopfes, in denen nicht Klugheit und Seele spricht, abdunkeln und den Prunk der Staatstracht ein wenig auf sich beruhen lassen. Weil der malerische Reichtum der

Gesamterscheinung, den Tintoretto im übrigen beherrschte wie kaum ein andrer, als Problem der Darstellung, nach jahrzehntelanger Vorherrschaft in der Malerei, keine Überraschungen mehr bot, konnte Tintoretto in seinen Bildnissen das Resultat einer seelischen Zwiesprache zwischen sich und seinen Modellen nun als das Hauptthema seiner Porträtkunst hinstellen. Daß Tizian mit seiner dann so erstaunlich vertieften Art das Charakterbildnis zum Historienbild erhob, wußte Tintoretto schon im Anfang seiner Laufbahn, und vielleicht führte ihn auch ein wenig dieses Wissen instinktiv den eigenen, scheinbar bescheideneren Zielen entgegen.

50. Bildnis eines jungen Mannes. Berlin

Tizian wollte sich eben nicht allzuweit einlassen auf psychische Vielseitigkeiten und den Widerstreit der Empfindungen, den ein Mensch bietet. Hätte er es gewollt, so hätte er bei seinem Freunde Aretino eine Gelegenheit gehabt wie selten ein Künstler. Den kannte er bis in die geheimsten Falten seines Inneren, bis in die verborgensten Schichten seines Trieblebens, bis in die tiefsten Quellen seines Charakters, und man könnte, da Freundesbildnisse von Freunden sonst die besten Leistungen zu sein pflegen, auch hier einmal eine Seelendeutung von besondrer Art erwarten. Aber wie er ihn in dem berühmten Gemälde des Palazzo Pitti hinstellt, bleibt er unsrer psychologischen Neugier doch das Letzte

schuldig. Das „scheußliche Wunderding", wie Aretino das dem Herzog Cosimo von Florenz geschenkte Bild selbst einmal renommistisch nennt, enthält natürlich eine Charakteristik von geradezu ungeheurer Schlagkraft. So muß er ausgesehen haben und gern haben aussehen wollen, dieses „freche, hochmütige Herz". Imposant und abstoßend. Schamlos paradiert er seine verschlagene Klugheit und seine Laster, und das Ganze enthüllt mindestens die öde Pracht einer verwüsteten Seele; wie der Pamphletist Berni am Schluß seines berühmt gewordenen Sonetts sagt: „die ganze Infamie der Zeit". Aber Aretino muß doch mehr gehabt haben als nur dies: einen doch manchmal hinreißenden Geist. Wenn wir heute ihm uns bei der Lektüre seiner Briefe trotz allem nicht ganz entziehen können und den Verfasser der Epistel über den Sonnenuntergang am Canale Grande beinahe lieben möchten, wie sehr muß dieser blendende improvisierende Geist auf die Lebenden gewirkt haben. Von dieser Feinheit und diesem Reiz gibt uns Tizian nichts. Die prunkende, schrecklich schöne Erscheinung genügte ihm. —

Es muß Tizian unangenehm gewesen sein, daß die vornehme Tracht der Zeit schwarz war und schwarz blieb seit den Tagen, da der „Cortigiano" geschrieben wurde. Wo er, bei Kaisern und Fürsten, bei Freunden, Kindern und Frauen nicht gebunden war, vermied er das Schwarz und häuft leuchtende Buntheiten. Im Dogenbildnis berauscht er sich am Gold und am Purpur, und der Aretino strahlt in vielfachem Rot und Orange. Aber wenn es sein mußte, ward er auch mit dem düsteren Schwarz auf koloristische Weise fertig, nicht minder als Sebastiano del Piombo, von dessen Aretinobildnis Vasari ausdrücklich die Beherrschung der sechs verschiedenen schwarzen Nuancen rühmt. In dem Berliner Männer-Bildnis der ehemaligen Sammlung Solly breitet er die schwarzen Flächen des Gewandes vollschwingend vor dem olivgrauen Hintergrunde aus. Es ist gut, hier einen Augenblick an Velasquez zu denken, um zu sehen, wieviel ernster Tizian auch das Koloristische nimmt. Während Velasquez sich doch allzuoft mit dem Umweg über Grau half, bleibt Tizians Schwarz doch immer Schwarz, und dient dabei der Charakteristik. Als er den „Jungen Engländer" malte, muß er wie vor einem Rätsel gestanden haben, selbst wenn dieses Rätsel der Herzog Guidobaldo Rovere von Urbino gewesen sein sollte, Francesco Marias

51. Bildnis eines Engländers. Florenz

Sohn. Hier berührt sich Tizian tatsächlich einmal ganz nahe mit Tintoretto auf dem Gebiete der Seelendeutung. Daß der bleiche Mann wie von lauerndem Wahnsinn bedroht scheint, mag an der auffallend hohen Stellung der Augen liegen. Aber Geheimnisvolles, Schweifendes, Unaussprechbares lebt dennoch genug in diesem abwesenden Blick und in dieser wie im Schlafwandeln stehengebliebenen Haltung. Sicher war der Mann ein großer Herr. Die feine Rasse des Kopfes und die einfache Kette deuten es an. Und wenn es tatsächlich der Rovere gewesen sein sollte, spricht es für Tizians Takt, daß er hier einmal auch in einem Fürstenbilde auf alle Farben verzichtet und das bleiche Gesicht nicht stört; nur so, bei dieser stillen Harmonie von Schwarz, Grau, Mattbraun und Fahlblond, konnte das herrliche Blau der Augen so tief wirken. Für das Repräsentative, das er nicht missen wollte, sorgt der Aufbau in den Flächen mit dem ganz einfach zusammengenommenen, aber weit ausladenden Umriß.

Wer, wie Tizian, gewohnt ist, im Bildnis vornehmlich das Große, Wirksame eines Charakters, das Imponierende hinzustellen, kommt beim Porträt der Frauen nicht immer ganz zu seinem Recht und bleibt, besonders bei Fürstinnen, leicht im Allgemeinen oder im nur Malerischen stecken. Sie haben selten die majestätische Erscheinung, da ihnen die praktische Gewöhnung des Regierens fehlt. Anderseits dürfen sie nicht nur als Frau und Weib genommen werden. Die Kaiserin Isabella, Karls V. Gemahlin, hat Tizian nicht nach dem Leben geschaffen, so gerne ihn Karl auch in Madrid gehabt hätte, sondern nach einem frühen Bildnis aus jugendlichen Tagen der inzwischen Verstorbenen kopiert, allerdings so lebendig, daß Karl sich das Bild an sein Sterbebett holen ließ. Eleonore Gonzaga, Herzogin von Urbino, als Pendant zu ihrem Gatten, dem „furchtbaren Harnischmann" entstanden, weist auch im Malerischen nicht die Bravour der Gegenstücke auf. Das Trockene einer im Verblühen begriffenen vornehmen Frau ist allerdings so gut charakterisiert, daß man die symbolische Zutat der Uhr, als Hinweis auf die verrinnende Zeit, und des Hündchens, als Hinweis auf die Treue, geistig beinahe als Pleonasmen von zu sprechender Deutlichkeit empfindet und nur als malerische Belebungen hinnehmen möchte. Das Altern wie die Treue glaubt man ihr auch so. Aber das Ganze entbehrt

aueh in der Flächenführung der großen Freiheit, die man sonst bei Tizian bewundert; es mag ihm etwas unbehaglich bei dieser Fürstin zumute gewesen sein. Am fürstlichsten wirkt er in Bildnissen soleher Frauen, die das Fürstliche nicht ererbt, sondern erst erworben hatten; bei illegitimen.

52. Eleonora Herzogin von Urbino. Florenz

Laura de' Dianti, die Hutmaeherstoehter aus Ferrara, trägt ihr Kostüm nieht wie eine Verkleidung, sondern so, als habe sie nie etwas andres getragen. Frei und natürlieh hält sie sich, aber voll Großartigkeit und im Bewußtsein ihrer persönliehen Maeht und ihres persönliehen Zaubers. Sie war die Geliebte des Herzogs Alfonso d'Este von Ferrara, später soll er sie geheiratet haben. Jedenfalls nahm sie am Hofe in Ferrara die geachtete Stellung der Herrin, nieht die bestenfalls umsehmeiehelte der Mätresse ein. Als Naehfolgerin der im Jahre 1519 gestorbenen, aueh in ihren späten, frommgewordenen Tagen immer etwas unheimliehen Luerezia Borgia, deren vierter Mann Alfonso hatte werden müssen, moehte sie einen sehweren Stand haben. Aber mit wahrer Vornehmheit, so wird beriehtet, siegte sie über alle Sehwierigkeiten. Nieht sehwarz und kalt malte Tizian sie, sondern bunt und höehst lebendig. Alle Wunder seines Kolorismus und seines temperamentvollen Malenkönnens breitete er aus. Das aquamarinblaue Gewand mit dem goldenen Sehultertuch, das bunte, in Rot, Blau, Grün und Gold sehillernde Kleid des handsehuhhaltenden Mohrenpagen mit breitem, geistreiehem Pinsel-

strich hingesetzt, alles dies macht eine Wirkung von großer Festlichkeit. Hier liegt das Urbild für den Typus des später, seit van Dyck, so berühmt gewordenen Bildnisses der vornehmen Dame, so wie in der Clarice Strozzi des Berliner Museums das Urbild des noblen Kinderporträts vorliegt. Aber die Freiheit des Lebens, die „desinvoltura" der Haltung, wie sie diese illegitime Fürstin Tizians zeigt, hat kein Späterer erreicht.

Es spricht für die Größe von Tizians Menschenauffassung, daß man auch in der berühmten „Bella" des Palazzo Pitti das Bildnis einer Fürstin, der Herzogin von Urbino, hat sehen wollen. So unerhört repräsentativ stellte er dieses Geschöpf hin. Daß es sich bei diesem mehrfach von Tizian gemalten Menschenkinde nicht um eine Dame von Stand handelt, dürfte das Einzige sein, was wir heute von ihrer Persönlichkeit wissen: Sie lag Modell zu der nackten „Venus von Urbino", und solches hätte eben keine Dame von Stande selbst einem Tizian gewährt. Der Skandal wäre ungeheuer geworden. Die „Bella" mag, da sie auch keine jener Kurtisanen war, mit denen Tizian gern umging, die Geliebte eines hohen Herrn vom urbinatischen Hofe gewesen sein, vielleicht die des Herzogs selber. Tizian, geizig mit seiner Zeit und gewohnt, den Grad von Vollendung, den er einem Bilde geben, und das Maß von Kunst, das er anfwenden wollte, abhängig zu machen von der Höhe der Gegenleistung, wird sich für irgendeinen beliebigen Hofmann nicht in so große malerische Unkosten gestürzt haben. Behandelte er doch selbst bei Aretinos Bildnis das Beiwerk für Aretinos Geschmack immer noch nicht reich genug, etwas, das Aretino in seinem Begleitbrief an Herzog Cosimo auf die nicht genügende Zahl der ausgelegten Skudi schob. So mag die Bella weiter als die Herzogsmätresse gelten.

Ähnlich wie die gefürstete Laura de' Dianti stellt er das Mädchen leicht und frei hin. Sie deutet mit der Hand ins Leere, die Rechte spielt mit einer goldenen Gewandquaste. Aufmerksam schaut sie den Maler an mit kindlichem, ein wenig listigem Blick, betörend lebendig und spirituell. In dem feingeformten Munde mit den ganz unmerklich gepreßten Lippen liegt ebensoviel Temperament wie in den kleinen klugen Augen. So reich und individuell wie hier hat Tizian wenig Frauen charakterisiert, größere Schärfe verträgt holde Jugend, solcher Kopf und solcher Busen mit so zitternden Flächen nicht. Im Fleisch

53. Clarice Strozzi. Berlin

54. Laura Dianti. Richmond

55. Die Bella. Florenz

modelliert er mit ganz zarten, ganz durchsichtigen Lasuren, in dem herrlichen Kleid, Dunkeltürkisblau und Rotviolett mit vielem Gold, in den gepufften und geschlitzten Ärmeln setzt er den Farbkörper leicht und fest hin, in den Lasuren abwechselnd zwischen deckender und durchsichtiger Manier, je nach Licht und Schatten, nach Kälte und Wärme des Tons. Die Differenzierung in der Malweise spricht von feinster, aufmerksamster Empfindung. Hier, vor diesem Wesen, trat er nicht so herrisch auf wie sonst, sondern ließ sich führen von der Zartheit des Menschlichen, das er vor sich sah.

Und nun malt er in eben jenen Jahren, nicht ganz ohne Zusammenhang mit seiner Porträtkunst, ein Bild, das die Wunder der Menschlichkeiten in schönster malerischer Weise verherrlicht und zugleich eine seelische Feinheit enthüllt, wie man sie ihm damals nicht mehr ohne weiteres zutrauen möchte. Die „Allegorie des Alfons d'Avalos" war vielleicht aus einem Auftrag für ein idealisiertes Gattenporträt, mit bestimmt angegebener Formulierung im Gleichnishaften und bezeichneten Symbolen, hervorgegangen. Aber von irgendwelcher Bindung der malerischen Phantasie spürt man gar nichts mehr. Marchese Alfonso d'Avalos, ein Feldherr Karls V., der Pavia gewonnen hatte, ward im Jahre 1532 gegen die Türken geschickt. Dieses Kommando war ein Posten auf Tod und Leben, und die junge Gemahlin des d'Avalos, Maria von Arragonien, zitterte um ihren Gatten. Zur Erinnerung an den Abschied damals soll Tizians Bild entstanden sein, eine Allegorie auf die Zerbrechlichkeit des Glücks und auf den Trost, den Amor, Hymen und die Siegesgöttin der Einsambleibenden geben sollen. Resignation schwebt über der Szene. Die Frau hält, in ähnlicher Pose wie Bellinis Fortuna im Kahn, die gläserne Kugel des Glücks, mit einem Ausdruck von unsagbarer Melancholie legt ihr der Mann die Hand auf die Brust, „als wolle er sich ihres Herzschlags versichern", und voll von hingerissener Empfindung bringen die tröstenden Gottheiten ihre Gaben. In einer herbstlichen Harmonie von braunen, rostbraunen, rotbraunen, orangerötlichen und goldenen Tönen, wundervoll mattgebrochen, hie und da durch Rubinrot und tiefes Grün bereichert, ist das gemalt. Die metallenen Reflexe, viel sanfter gegeben als etwa im Harnisch des Roverepporträts, wirken dennoch schneidend. Alles dies, die weiche Tonalität

und diese Kontraste, erhöhen die schmerzliche Süße des Gefühls und das Stillschöne dieser Abendempfindung. Das Lyrische und Musikalische erinnert nicht nur an lange vergessen gewesene Klänge aus dem Reiche Giorgiones, sondern auch an gewisse Wirkungen aus der neu entstandenen Welt Correggios. Solche Sehwärmerei wie in Geste, Ausdruck und Blick der Siegesgöttin kennen wir bei keiner der früheren Frauen-

56. Allegorie des Avalos. Paris

gestalten Tizians, und vielleicht gab ihm die Kenntnis Correggios den Impuls zur Äußerung solcher Gefühle. Es kommt bei Tizian manchmal vor, daß die Anschauung einer fremden Kunstweise ihm erst zum Bewußtsein bringt, wie auch in seinem Innern verwandte Saiten klingen könnten, und daß auch sein Pathos nicht nur dramatischer Züge, sondern auch solcher von entzückter Hingegebenheit fähig war. Wir wissen, daß Tizian die Fresken Correggios in der Kuppel von San Giovanni zu Parma höchlichst und nicht ohne Gewinn bewunderte. Als er später, 1543, das Isaakopfer für die Decke von St. Spirito malen wollte, erinnerte er sich an Apostelfiguren von Correggio. Er war 1531 und 1532 in Parma und dann wieder im Jahre 1543. Die Werke Correggios kannte er sicher, wenn vielleicht auch nicht den Mann selber. Dessen leidenschaftlichster Bewunderer, Lorenzo Lotto, Tizians und Aretinos Freund, moehte ihnen genug von ihm erzählt haben.

Die „Bella“ muß in den Jahren 1536—1538 entstanden sein, nicht lange vor dem Tode des Herzogs Francesco Maria von Urbino. Sie stellt einen malerischen Höhepunkt in Tizians damaliger Porträtmalerei dar, und man versteht, mit welcher Leidenschaft Tizian sich solchen Aufträgen hingab, daß er, wie jenes von Aretino bekämpfte Gerücht vom Nurporträtisten beweist, die Welt damals ein wenig mit den Augen des Bildnismalers überhaupt ansah. Wenn, wie man aus jenem Gerücht schließen darf, das venezianische Publikum begierig war, endlich einmal wieder etwas Großes von seinem größten Künstler zu sehen, so sollte es bald genug Gelegenheit dazu bekommen: In diesen Jahren, seit 1534, malte er an einem ganz großen, für die Scuola della Carità bestimmten Gemälde: dem Tempelgang der Maria. Hier zeigte er den Venezianern seinen neuen malerischen Stil mit aller Pracht. Auf einer acht Meter langen Wand breitete er sein Wunder aus, und vor der Herrlichkeit der Malerei konnte man übersehen, daß das einzige nicht ganz Gelungene eben das Wunder war. Religiöse Vertiefung, wie sie der Gegenstand forderte, gab er nicht viel. Er malt die Szene auf echt venezianisch, streng reliefmäßig, als eine große feierliche Zeremonie. Die kleine Maria geht still die Treppe hinauf, und niemand ist erregt oder ergriffen; kaum daß einige Zuschauer, noch dazu im Hintergrunde, etwas erstaunt tun. Aber das Festliche als solches, die ganze Pracht einer venezianischen Prozession ist in glänzendster Weise Gegenwart geworden. An diesen Farben in ihrer silberblauen Gesamtharmonie, durch Rot und Gold bereichert und durch Schwarz beruhigt, muß sich Paolo Veronese begeistert, hier seine Bestätigungen gefunden haben. Mit feinem Takt bringt Tizian die dominierenden Farbenzentren an, neben herrschendem Blau und Gold steht jedesmal Rot und Schwarz in reicher Variation, und diese Wiederkehr wirkt, wie die Reime in einem Gedicht wirken. Wenn die Rhythmisierung der Gesamtbewegung in dem dramatischen Verkehr der Personen im Bilde vielleicht in gewissem Sinne an dem Zusammenstoß mit der Architektur ein wenig scheiterte und dieser Punkt etwas altertümlich bleibt, so lebt in den einzelnen Gruppen des Zuges doch reich durcheinandergeschlungene Bewegung und schöner Wechsel in den Verschiebungen der Achsen. Das Bedeutendste aber bleibt auch hier das Bildnishafte; der Großkanzler Paolo Franceschi und Lazzaro Crasso,

57. Mariä Tempelgang. Venedig

58. Mariä Tempelgang (Ausschnitt aus Abb. 57)

59. Mariä Tempelgang (Ausschnitt aus Abb. 57)

mit dem er spricht, ebenso wie die Senatoren hinter ihnen, sind prachtvoll charakterisierte Gestalten von ganzer Würde. Venedig besaß auf einmal den Typus des malerischen kirchlich-weltlichen Zeremonienbildes, der seiner ganzen auf veredeltem Realismus aufgebauten Kunst, auf der Sonnenseite des Lebens aufgefaßt, so überaus adäquat war.

Die Arbeit an diesem Riesengemälde, von der schon beim Beginn vorauszusehen war, daß sie Tizian jahrelang in Anspruch nehmen würde, brachte für den Meister eine neue Situation in seinem Verhältnis zur Regierung Venedigs. Vor zwanzig Jahren hatte er sich, als ihm das

60. Studie zur Schlacht von Cadore. Oxford

Maklerpatent mit einem Jahresgehalt zugesprochen war, verpflichtet, das Schlachtenbild im großen Ratssaale des Dogenpalastes zu malen. Aber geschehen war gar nichts. Immer wieder hatte die Signorie gedrängt, und immer wieder war Tizian ausgewichen, hatte für Fürstensold und Pfaffengeld andre Dinge in Hülle und Fülle gemalt, über das Gehalt des Ratsmalers seelenruhig quittiert und nahm immer neue fremde Aufträge an. Daß die Signorie nicht energisch einschritt, hatte der Künstler wohl dem Wirken des seit 1523 amtierenden Dogen Andrea

Gritti, seines wohlwollenden Gönners, zu danken. Nun aber, wo er für die Brüderschaft der Carità diesen großen Auftrag des „Tempelganges", eines monumentalen Wandbildes, ausführte, in Venedig selbst, unter den Augen der Signorie, riß den Herren die Geduld; und der Doge war uralt und etwas müde geworden. Im Juni 1537 erließ der Rat der Zehn ein Dekret: Tizian solle die empfangenen Jahresgehälter, insgesamt 1800 Dukaten, zurückzahlen. Und sein Nebenbuhler Pordenone, der in allen Kirchen der venezianischen Provinz sehr bedeutende Fresken gemalt hatte, wurde nach Venedig berufen und sollte den Auftrag übernehmen. Dies wirkte. Tizian war kein Freskomaler, und Pordenone war der einzige, dessen Konkurrenz er auf diesem Gebiete zu fürchten

61. Schlacht von Cadore (Kopie). Florenz

hatte, trotzdem Pordenone vor Jahren, bei dem Wettbewerb für das Altarbild mit Petrus Martyr, gegen Tizian unterlegen war. So machte sich nun Tizian endlich an die Arbeit, und im Jahre 1538 konnte das Werk im Ratssaale enthüllt werden.

Wir kennen es nicht im Original, da es bei dem großen Brande des Dogenpalastes 1577 mit unterging. Nur aus einem Stich und einer kleinen Kopie können wir uns eine Vorstellung davon machen, wie es wohl aussah, wie feurig der dramatische Schwung des Ganzen gewirkt haben muß und wie malerisch kostbar die Einzelheiten gewesen sein müssen. Tizian entwickelte damals den großen pathetischen Zug seiner Kunst, auch im Stil des malerischen Vortrages. Er geht sehr stark in die Lichtkontraste und konzentriert die Gesamtform.

Selbst in einer so stillen Szene wie der im Auftrage des Dogen Gritti gemalten Almosenspende für den Altar von San Giovanni Elemosinario, einem Prachtbilde, spürt man pathetische Erregung in den reich bewegten Zusammenfügungen der Flächen und dem kontrastreichen Aufbau der Licht- und Schattenmassen, der in seiner Wirkung leider durch das Entfernen des ursprünglich halbrunden oberen Abschlusses geschädigt wurde. Etwas Schweres und sehr Festes liegt in der Behandlung der dichten, nicht sehr durchsichtigen Farben, aber diese Schwere wird ausgeglichen durch den lebendigen Pinselstrich, der die Akzente an den entscheidenden Stellen sehen läßt und mit großen Strichen wirkt. Auch in dem Altarbilde von Tobias und dem Erzengel, wo die Flächenführung etwas gröber erscheint, macht sich diese breite, auf die Mithilfe der Lasuren mehr und mehr verzichtende Malweise bemerkbar. Der neue, freie Stil kündigt sich an. Man sah auf den ersten Blick: Dieser konnte malen wie kein andrer in Venedig. Und was die Leute hinriß, war die große Lebendigkeit. Immer wieder finden wir in den Äußerungen der Zeitgenossen das betonte Lob, was er mache, sei wie das Leben.

Dieser Realismus, vielleicht nicht ganz außer Zusammenhang zu denken mit der Gewöhnung des Porträtmalers, diese Lebensnähe in der Illusion aller Stofflichkeiten, so verführerisch durch das blendende Spiel einer souveränen Malfaust, riß den Künstler bisweilen auch bei religiösen Gegenständen auf ein Niveau der Auffassung, das an spätere holländische Modernitäten erinnert. Man braucht nicht so weit zu gehen,

62. Tobias und der Engel. Venedig

anzunehmen, Tizian habe in dem großen Ecce Homo, das er für den venezianischen Palazzo des Brüsseler Geldmanns Hans von Haanen, einen von Kaiser Karls Finanziers, im Auftrag malte, dem niederländischen Tatsachensinn des jählings reich und nobel gewordenen Niederländers ein besonderes Opfer bringen wollen. Auch in der annähernd gleichzeitig entstandenen Dornenkrönung (Paris) spürt man den gleichen handfesten Realismus. Tizian erregte sich damals gern an den Herrlichkeiten der sichtbaren Welt und vergaß das Religiöse darüber fast ganz. Das Ecce Homo ist ein malerisches Prunkstück ersten Ranges, zugleich aber auch ein Volksstück mit groben Effekten. Christus

erscheint viel unbedeutender als die meisten Nebenfiguren, unter denen einige Porträts, zum Beispiel Sultan Soliman, sein sollen. Pilatus trägt ganz deutlich das Wesen Aretinos zur Schau und wirkt wie ein Marktschreier, einige andre Plebejer im Haufen sind ebenso plebejisch gegeben, und am vorderen Bildrande schreit ein Straßenjunge mit einem bellenden Hunde um die Wette aus dem Gemälde heraus. Solcher Sinn für das Reale, selbst in seinen trivialsten Formen, darf nicht verwechselt werden mit dem Sinn für Drastik, den später Tintoretto in seinen heiligen Geschichten entwickelt. Bei Tintoretto bedeuten dergleichen Handgreiflichkeiten innerhalb einer von vornherein geistigen Sphäre von Unwirklichkeiten des Lichts und der Farben und des phantastischen Gesamtaufbaus immer nur notwendige Erinnerungen an die Realität, die überwunden werden soll und überwunden wird. Tizian dagegen ist so unphantastisch wie möglich. Er stellt die Szene hin als eine Wirklichkeit, wirklich nach allen Seiten und in allen Punkten, und sehr weltlich. Daß dieses Gemälde dennoch erträglich wirkt, liegt an der malerischen Pracht. Sie ist in ihren starken Kontrasten noch weiter getrieben als im „Tempelgang", der doch immerhin eine gewisse ruhige Tonalität zeigt. Jetzt isoliert Tizian unbekümmert einige stark leuchtende Einzelfarben auf einer eher dunklen Folie, oben den Pilatus in Blau und Gold, unten einen Pfaffen in Kardinalsrot, den Schildträger vorn links hüllt er in Resedagrün mit Goldgelb und holt den vom Rücken gesehenen Hellebardier auf der Treppe durch einen Zweiklang von glühendem Bordeauxrot und Silbergrau aus dem Gewoge heraus. Ebenso heftig schlingt er das Licht- und Schattenspiel durcheinander, manchmal in hartem Aufeinanderstoß dunkler Massen und flackernder Helligkeiten. Ein Tumult das Ganze, mit einigen Seltsamkeiten. Am Fuß der Freitreppe steht, mit einem hingerissenen Knaben, eine ganz in Weiß und etwas Gold gekleidete junge Frau und blickt sinnend den Beschauer an. Sie ist zu klein für die Stelle, an der sie steht. Vielleicht sollte es ein Porträt sein, etwa eine blonde Venezianerin, die der Auftraggeber gern hatte. Malerisch spielt sie, als ein gesammeltes Nebenzentrum des Lichts, eine ähnliche Rolle wie das seltsame kleine Mädchen, ähnlich golden, auch mit sehr blauen Augen und sehr roten Lippen, an ähnlicher Stelle in dem Gewimmel von Rembrandts Nachtwache. Ob das

63. Ecce Homo. Wien

64. St. Johannes der Almosenspender. Venedig

65. Dornenkrönung. Paris

Bild, das von den Nachkommen des Bestellers an den englischen Botschafter für den Herzog von Buckingham verkauft und im Jahre 1648 in Antwerpen versteigert wurde, schon vor diesem Datum in den Niederlanden war, so daß Rembrandt es gesehen haben könnte, wird sich nicht bestimmt entscheiden lassen. Was uns die Annahme der Möglichkeit eines solchen Zusammentreffens so verlockend macht, dürfte wohl eher der allgemeine, so überaus realistische Gesamtcharakter des Bildes sein, das „Niederländische" an sich, das ja in irgendeiner Form darin lebt, um so mehr, als dieser Grad von Realismus in Tizians Schaffen Episode bleibt.

V

IM DIENSTE VON ROM UND DEM KAISER

Wenn Tizian alle seine Auftraggeber und selbst seine Gönner und fürstlichen Freunde gelegentlich durch die Saumseligkeit seiner Lieferungen zur Verzweiflung brachte, wenn er Mönche und Priester, Fürsten und Könige, Kirchen und Signorien manchmal jahrelang auf ein Bild warten ließ und weder durch Bitten noch durch Drohungen zu größerer Pünktlichkeit zu bewegen war und nur das eine Mal, beim Rat Venedigs, dem Zwange nachgab (der für ihn in barem Verlust von 1800 Dukaten bestand), so erklärt sich diese seltsame Art nicht nur mit künstlerischen Gründen, nicht nur mit jener Arbeitsweise und dem manchmal jahrelangen Verstecken der Bilder vor sich selber, sondern ebensosehr aus Geldgier und Pfründenjägerei für den Sohn Pomponio. Er wollte immer noch neue Aufträge haben, immer noch neue Beziehungen anknüpfen, sich immer noch neue Machthaber verpflichten. Und nicht zuletzt erklärt es sich dann auch wieder aus dem Gegenteil dieser strebenden Betriebsamkeit, aus dem Selbstgefühl: Ich bin ja eine Weltberühmtheit. Er hatte gesehen, wie sogar einst das Schicksal von zwei Städten, Modena und Reggio, zwischen Kaiser Karl und dem Este von Ferrara ausgewürfelt wurde um den Besitz von ein paar Tizians. Er sah, wie die oberitalienischen Fürsten miteinander wetteiferten, auch um den Besitz von ein paar Tizians. Wenn Kaiser Karl V. kam, und im Schloß von Mantua oder Ferrara hing ein neues Werk seiner Hand, so erhellte sich das düstere Antlitz der spanischen Majestät für einen Augenblick und stimmte den Herrn der Welt gnädig. Dieser Maler war ein großer Herr und lebte dementsprechend wie ein Fürst. In seinem Heimwesen am Biri Grande ging es zu wie an einem Hofe, verwöhnte Potentaten rühmten die Gastlichkeit und die große Würde des Hauses, den Geist der Geselligkeit, die schöne Musik und was sonst zur Lebensfreude gehört, und es kam vor, daß der Maler einen Fürsten, ja einen König mit seinem ganzen Gefolge empfing und ihm ein Fest gab. Im weniger offiziellen Verkehr, mit seinen Freunden Aretino, Sansovino und dem Gemmenschneider Anichini, mit dem Schwarme von Humanisten und Musikanten, Literaten und Kurtisanen ging es manchmal so zu, daß selbst der wohlgesinnte Doge Andrea Gritti nicht umhin konnte, dem „Triumvirat“ einen Verweis zu erteilen. Die drei erlaubten sich gelegentlich ein bißchen viel. Aber man darf nicht denken, daß Tizian ein Wüstling gewesen oder

mit zunehmendem Alter geworden wäre. Es wird von vielen Zeitgenossen ausdrücklich versichert, daß er immer der vornehme Mann von vollendeter Haltung blieb. Wohl scherzte er gern mit hübschen Frauen, und wenn eine schöne Kurtisane in den Saal trat, stand er wohl auch einmal auf und küßte sie vor allem Volk. Aber er machte sich nicht gemein mit der Krapüle. Es gibt einen Brief Aretinos an ihn, eine Einladung zu einem Feste. Kommen müsse er unbedingt, schreibt Aretino; er könne dann nachher ja gehen. Dieser Zusatz mit dem „Nachher" spricht nicht nur dafür, daß der Aretiner vor Tizian Respekt empfand, sondern auch dafür, daß Tizian gewisse Dinge des Orgienhaften nicht vertrug. Bei aller Sinnlichkeit scheint dieser Mann in seinem Verkehr mit dem weiblichen Geschlecht sich nicht verloren zu haben, und zwar nicht nur damals in den vierziger Jahren, wo es, wie Aretino einmal ausgeplaudert, schon physische Gründe hatte, sondern wohl immer. Daß von ihm keine Klatschgeschichte mit Amouren auf uns gekommen ist, in Venedig, dem klatschfrohesten Boden des Renaissance-Italiens, kann kein Zufall sein. Wären interessante Dinge mit Tizian passiert, wir wüßten sicher aus Briefen der Freunde davon. Das Leben im Hause am Biri Grande war gewiß von heidnischer Freiheit, aber was den Hausherrn betrifft, war er doch immer von großer Art und fürstlicher Allüre. Der Träger eines Weltruhms fühlte Verpflichtungen. Daß er habgierig war und log und betrog, daß er Bettelbriefe schrieb und später wegen des Holzhandels in Südtirol König Ferdinand anflunkerte und sich von der Tiroler Regierung scharf auf die Finger sehen lassen mußte, alles dies spielte nach damaliger Anschauungsweise keine allzugroße Rolle, solange der Mann den Stil des hohen Lebens wahrte.

Zu dem vollkommenen Bilde des Weltruhms in Italien gehörte das Aus- und Eingehen im Vatikan. Fehlte dies, so hätte sozusagen der päpstliche Segen gefehlt. Früh hätte ihn Tizian haben können, damals bei Leo X., des Mediei, Regierung. Aber er wich ja aus, mit guten Gründen, und seitdem hatte sich nun kein Papst um ihn sehr gekümmert. Jetzt aber, dreißig Jahre später, reifte auch diese Frucht. Die politischen Verhältnisse brachten eine Familie hoch, die Tizian für seine, immer um Pomponios Zukunft kreisenden Wünsche, geeignet schien, und abermals

66. Papst Paul III. mit Ottavio und Kardinal Farnese

war es Pietro Bembo, der die Beziehung herstellte. Es galt, an die Farnesen heranzukommen. Im Jahre 1542 war der damals zwölfjährige Papstenkel Ranuccio Farnese, ein ehelicher Sohn des unehelichen Pierluigi Farnese, in Padua auf der Universität, ehe er im nächsten Jahre Erzbischof von Neapel und im übernächsten Jahre Kardinal ward. Tizians Freunde, Pietro Bembo, Girolamo Quirini, Patriarch von Venedig, und Gianfranceseo Leoni, wiesen den Knaben auf die Bedeutung des großen

Malers hin, und der ließ sich von ihm porträtieren. Die Folge war, daß Tizian im Jahre 1543 an den päpstlichen Hof eingeladen wurde; der Übermittler der Einladung, der Humanist Leoni, ließ durchblicken, vielleicht wäre ein Beneficium für Pomponio zu haben; und der älteste Bruder Ranuccios, Kardinal Alessandro, ein Freund der Künste und Wissenschaften, damals dreiundzwanzigjährig, interessierte sich für Tizian. In Ferrara, wo Papst Paul III. mit dem Kaiser Karl zusammentraf, sah Tizian den großen Farnese zum ersten Male und begleitete den päpstlichen Hof dann nach Busseto und nach Bologna. Er malte den Papst, er malte Pierluigi, dann malte er den Papst und Pierluigi auf einer Leinwand und endlich malte er den Kardinal Alessandro. Aber die Bestätigung der so heiß ersehnten Pfründe für Pomponio, das Priorat von San Pietro in Colle bei Ceneda, blieb aus — es stand gar nicht in des Kardinals Macht, darüber zu verfügen. Und was Papst Paul III. selber bot, konnte Tizian nicht gebrauchen: die Sinekure des Piombo, die Tizians Freund und Landsmann Sebastiano innehatte, wollte er nicht annehmen, um Sebastiano nicht zu schädigen. So waren Mühe und Arbeit umsonst gewesen, denn bezahlen taten die Farnese nicht. Doch er und seine Freunde ließen nicht locker. Aretino und selbst Michelangelo sorgten dafür, daß die Farnesen immer wieder den Namen Tizian hören mußten, und als durch den Friedensschluß mit Frankreich und den Waffenstillstand mit den Türken der nun mit dem Kaiser vereinte Papst der politischen Sorgen für eine Weile ledig war (1545), gelang es, Tizian nach Rom zu bringen. Herzog Guidobaldo von Urbino, dem Tizian schon längst einen Besuch in Pesaro schuldete, geleitete ihn mit fürstlichen Ehren in die ewige Stadt. Er wohnte im Belvedere des Vatikan und ging in den päpstlichen Gemächern ein und aus, auch hier geehrt wie ein Fürst. Ja, Michelangelo, der Menschenfeind, machte ihm dort einen Besuch. Aber das Benefizium für seinen Sohn hatte er nicht bekommen und bekam es auch nach seiner Rückkehr im nächsten Jahre nicht. Die Spekulation auf die Farnesen war so gut wie fehlgeschlagen, und so griff Tizian einige Jahre später die Beziehungen zum Kaiser, die er übrigens nie ganz vernachlässigt hatte, um so eifriger wieder auf. Als dieser ihn an den großen Reichstag nach Augsburg (1548) berief, nicht ohne ihm das Reisegeld und eine kostbare Reiseausstattung zu schicken,

67. Papst Paul III. Neapel

leistete er Folge. Karls Gold und die tausend Skudi, die er jedesmal bekam, wenn er den Kaiser porträtierte, schienen ihm sicherer als die Versprechungen der Farnesen, die ihm jetzt, nach Sebastiano del Piombos Tod, nun noch nicht einmal die doch frei gewordene Sinekure übertrugen. Erst als Kardinal Alessandro sah, wie hoch Karl den Maler schätzte und wie er ihn bezahlte, ließ er sich endlich dazu herbei, ihm das Benefizium der Abtei von Colle zuzusprechen. Im Anfang des Jahres 1548 ward endlich Pomponio nach unsagbaren Bemühungen des Vaters zum Prior ernannt.

Am päpstlichen Hofe in Rom und nun im kaiserlichen Lager zu Augsburg lebte Tizian in jener Atmosphäre, in der Weltgeschichte gemacht wurde. Mit den größten Persönlichkeiten der damaligen historischen Geschicke aus beiden Parteien stand er in sozusagen vertrautem

68. Karl V. (Ausschnitt aus Abb. 69)

Verkehr, mit gekrönten und ungekrönten Herren, mit Kardinälen so gut wie mit Staatsmännern, wie den Granvella und Alba. Die bedeutendsten Figuren hat er mit seinem malerischen Fürstenstil verewigt und vor den beiden Herren der Welt, die er porträtierte, ward er zum Historienmaler. Es gehörte Divination dazu, aus dem Familienbilde von Papst Paul dem Dritten mit seinen beiden Enkeln ein Dokument von dieser historischen Bedeutung zu machen. Denn was an dem Bilde so eminent historisch wirkt, war noch nicht passiert, sondern sollte erst geschehen: der Abfall der Nepoten in diesem Geschlecht, das an Nepotismus doch wohl das Unerhörteste, trotz der Borgia, geleistet hatte. Der Papst sitzt gebrechlich zusammengesunken an einem Tisch, hinter diesem steht Kardinal Alessandro, in eisiger lauernder Ruhe. Von rechts

69. Karl V. bei Mühlberg. Madrid

naht, gebückt und gleißnerisch, sein Bruder Ottavio. Der Papst sprach ganz leise, und deshalb neigt der Enkel sich so demütig zu dem zornigen Greisenkopf hernieder. Ob Tizian eine solche böse Familienszene miterlebt oder sie, sei es aus Gründen der Komposition, sei es aus Gründen der Psychologie, erfunden hat, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls konnte er das Bild nicht fertig malen. Der Papst mochte erschrocken sein über die grausame Härte der Charakterdeutung, die der Künstler sich hier erlaubte, und etwas gefühlt haben wie Herausforderung des Schicksals, wenn er solche Auffassung zum Repräsentationsbilde päpstlicher Macht werden ließ. Dies sollte die Welt nicht sehen. Aber für uns ist dieses meisterhaft rhythmisch durchempfundene Bild doch ein Werk von allerhöchster historischer Bedeutung, ein mächtiger Schritt über Rafaels feierlich-familiäre Medici-Gruppe hinaus. Unsre historische Meinung über diesen Papst und die Seinen wird von dieser Malerei mitbestimmt und auch die Empfindung, daß die Verschlagenheit des Greises die ethische Würde nicht ausschloß. Von den Dreien wirkt der, dessen Kopf am tiefsten im Bilde sitzt, doch als der Herrscher, durch die Macht seiner Augen. Tizian kannte seine Seele. Als er ihn im Jahre 1543 malte, entriß er ihm seine Geheimnisse, Zug für Zug. Dieses Einzelporträt, auch im Museum zu Neapel, äußerlich dem Rafaelischen Juliusporträt nicht unähnlich, mit dem bekümmerten und mißtrauischen Blick und der wundervollen Sprache der mageren Greisenhände, gibt eine Seelendeutung, die über Tizians damaligem Niveau steht. Die Vorstellung dieses Menschen war in seiner Phantasie reine Erscheinung geworden, die Umsetzung des gesamten Farben- und Formen-Lebens in vergeistigten malerischen Vortrag überall von der letzten Freiheit, bei aller Intimität der Modellierung und aller Pracht der Stofflichkeiten.

Koloristisch und malerisch sollte jenes Dreifigurenbild ein Prunkstück werden, eine Symphonie in Rot und Orange. Am linken Bildrande steht kaltes Kardinalsrot und Zinnober, Mütze und Kragen des Papstes bordeauxrot, seine Pantoffeln scharlach und dazwischen die weiße Fläche des seidenen Gewandes. Rechts die Gestalt des Gebückten hebt sich braun, schwarz und weiß von dem orangefarbenen Vorhang ab. Diese ganze Harmonie, in den Haupttönen immer gegeneinander

gebrochen und durch das Schwarz und Weiß nobel zusammengehalten, hat auch heute, trotzdem manche Stellen in der Untermalung stecken geblieben und andre, wie die Beine Ottavios, nur mit ein paar Pinselstrichen angedeutet sind, etwas von ganz seltener Pracht. Die Leuchtkraft der in langsamen Lasuren aufgebauten Farben müßte, wenn die ganze Bildfläche überall bis zum gleichen Grade der Vollendung getrieben wäre, in hinreißender Reinheit strahlen. Man versteht, daß Tizian auch künstlerisch enttäuscht aus Rom heimkehrte. Eines seiner konzentriertesten Werke sollte Fragment bleiben.

70. Karl V. München

Aber das große historische Porträt von Weltbedeutung zu schaffen war ihm doch noch vergönnt: In Augsburg anno 1548 malte er den Kaiser als Sieger von Mühlberg. Karl, krank und fast resigniert, war in einem letzten Aufflackern seiner unheimlichen Energie selbst zu Pferd gestiegen, als es gegen Johann Friedrich von Sachsen ging, und hatte ihn geschlagen.

Diesen Sieg verherrlichte Tizian in jenem schönsten Reiterbildnis, das die Kunst kennt. In Venedig stand das Colleoni-Denkmal, und in Padua war Tizian täglich am Gattamelata vorüber gegangen. Aber man braucht nur an diese beiden Monumente von Siegern zu denken, um zu empfinden, wie geistig Tizian auch diese Aufgabe sah. Es könnte ein Paradebild sein, so tänzelt das Pferd, wie durch einen Park. Doch die Gruppe wirkt, mit der Landschaft zusammen, größer und denkmalsmäßiger als alles Kondottierenhafte. Tizian deckt das Pferd halb mit Schatten zu, so daß man seine volle körperliche Entwicklung nur vag aufnimmt, und macht nun das Sitzen des Mannes in Eisen und Gold mächtig durch eine leise Drehung der Figur aus dem Profil heraus. Der rechte Arm mit der bewegunggebenden Lanze funktioniert leuchtend vor dunklem Grund, das Gesicht steht gegen Hell. Geheimnisvoll löst sich die Figur vom Dunkel los und strahlt und gleißt, wie eine Erscheinung. Wohl fehlt der große Prunk des Kolorits, das jene Papstgruppe zu etwas so Kostbarem machen sollte. Das Rot der Pferdedecke, der burgundisch goldverzierten Feldbinde und der Federbüsche wird stillgemacht durch das Goldbraun der Bäume und das matte Rot des Morgenhimmels, das Blau der Rüstung mit ihren leuchtenden Reflexen durch die blaugrauen Wolken. Aber über allem dominiert sehr edel das bleiche Antlitz mit den starken Augen in dieser eisigen Energie. Ein verlorener Mann, der da zu Pferde sitzt, und der weiß, daß er hoffnungslos müde ist, aber doch ein Sieger. Man empfindet vor der Natürlichkeit der Auffassung kaum, wie sehr Tizian die Formen dieses Kopfes instinktiv ins Große, Erhabene steigerte. So ähnlich und vertraut wirkt das Gesicht. Erst wenn man das intimere Bildnis des Kaisers im Sessel ansieht, merkt man es. Die unsagbare Bitterkeit dieses kranken Schweigsamen wirkt ergreifend und muß früher, als das Bild durch Übermalungen noch nicht so geglättet war, sondern den offeneren Pinselstrich zeigte, durch den Kontrast des lebendigen Vortrages noch ergreifender gewirkt haben.

Es gab wohl niemand sonst in der Kunst damals, der ein Bildnis ohne Lüge so bedeutend zu machen verstand wie Tizian. Er hatte den großen Stil in sich und brauchte deshalb nicht zu stilisieren. Als er während des Aufenthaltes am zweiten Augsburger Reichstage 1550/51

71. Philipp II. London

den Auftrag bekam, Karls Thronerben, Philipp den Zweiten, zu malen, setzte er sich zunächst in einem farbig sehr prunkvoll gehaltenen Halbfigurenporträt mit dieser Erscheinung auseinander. Unerschrocken gibt er die Charakteristik und verschweigt nichts von dieser häßlichen, von Fanatismus und ohnmächtiger Sinnlichkeit, von frühem

72. Philipp II. in Rüstung. Madrid

73. Der Jäger. Kassel

Enttäuschtsein und krampfhaftem Wollen bestimmten Physiognomie. Die blutrote habsburgische Unterlippe wirkt aufregend in der Umgebung des rötlichen Bartes und des bleichen Fleischtons, die zu hohe Stirn lastet hart auf dem etwas kleinlichen Gesicht mit den allerdings sehr schönen, tiefblauen, traurigen Augen. Aber in dem Staatsporträt in ganzer Figur, weiß, silbern und golden in einer Umgebung von dunklem Rot und trübem Rotbraun, stellt Tizian, ohne im geringsten an Charakteristik zu opfern, nur das fabelhaft Kavaliermäßige des Prinzen hin. Philipp wirkt hier beinahe sympathisch, und die blasse Melancholie bei so großer Allüre bekommt etwas wie einen Reiz von Pikanterie. Daß die nicht mehr jugendliche Maria Tudor, die das Gemälde als Werbebild nach England gesandt erhielt, daraufhin „stark verliebt" war in den eleganten Prinzen, wie berichtet wird, glaubt man gern. Nur wird sie ihn dann später nicht gleich wiedererkannt haben. So „zur guten Stunde", so auf der Sonnenseite des Daseins erschien er den Menschen nicht oft.

Tizian war ein alter Mann, als er Rom sah, fast siebzig Jahre alt. Die künstlerischen Eindrücke dort, vor allem Michelangelo und die Antike, von denen er bis dahin immer nur einzelne Proben kannte, beschäftigten ihn sehr stark, das Plastische und das Mächtige hatten ihm in seiner eigenen Kunst zeitweise Sorgen gemacht; und nun sah er das alles zum ersten Male wirklich. Er seufzte: „Wäre ich doch 20 Jahre früher nach Rom gekommen!" Aber wir bezweifeln füglich, ob Rom ihm im Sinne des Brauchbaren, zwanzig Jahre früher, fruchtbarer hätte werden können als jetzt. Im Alter von 50 Jahren war Tizian schon eine vollkommen ausgereifte künstlerische Persönlichkeit. Was er von Michelangelo und von starker Figur brauchen konnte, hatte er ohnehin damals in sich aufgenommen und in Malerei, in seine Malerei, verwandelt, und der große Altar mit dem Petrus Martyr war ja ohne unmittelbare Anschauung Roms entstanden. Und auch später wieder, als er die Deckengemälde mit Kain und Abel, mit David und Goliath, mit dem Abrahamsopfer malte, und damals, als er die erste Dornenkrönung malte, also wohl kurz vor dem römischen Aufenthalt, gibt er so viel plastische Bewegung, so reiche Artikulierung und so heftigen Kontrapost, daß man nicht einsieht, in welchem Punkte Michelangelo ihm noch hätte nützen sollen. Ausdrucksvoll und groß zeichnen konnte er, und das Pathos

74. Abrahamsopfer. Deckenbild in Sta. Maria della Salute

der Spätantike, damals durch den Laokoonkopf so berühmt, war dem Mann, der den jammernden Christus auf jener Dornenkrönung schuf, doch nichts ganz Unbekanntes. Das Römische hätte ihm vielleicht sogar eher eine Gefahr als eine Förderung werden können, wenn er es nur auf das artistische Problem hin angesehen hätte. Der Greis aber war über solche Anfechtungen hinaus und wußte seinen Weg, und man kommt dahin zu glauben, daß gerade in diesem Stadium seiner immer noch vorwärts drängenden Entwicklung Rom ihm etwas geben konnte, was es ihm vielleicht früher versagt hätte: Die große Beruhigung und die innere Bestätigung. Als er nun wirklich die Antiken sah, den Torso von Belvedere und den bogenschießenden Eros etwa, empfand er wohl, daß diese Griechen, oder was man dafür hielt, doch eminent maßvoll waren, und daß dies ganz anders aussah, als man nach dem michelangelesken Stil erwarten konnte, wenn man ihn immer in einem Atem mit

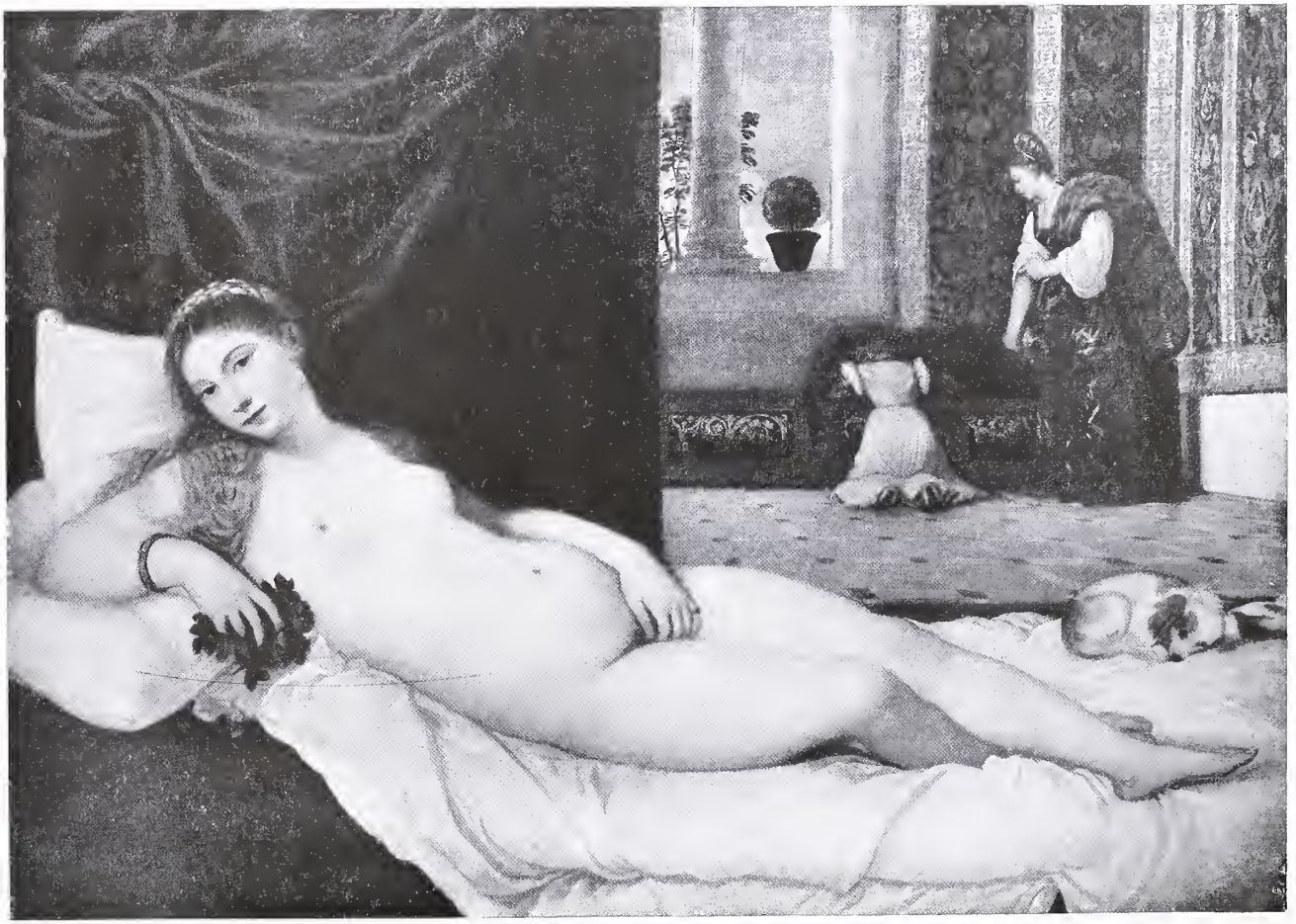
75. Kain und Abel. Deckenbild in Sta. Maria della Salute

den Alten nannte und immer nur ihr Heroisches und Pathetisches im Sinne hatte. Moehte Tizian sich einen Augenblick lang auf dieses michelangeleske Ideal einlassen, wie er es in dem heroischen, etwas übermuskulösen Akt seines „Täufers" tat (der vielleicht nicht ohne Kenntnis von Michelangelos Täuferstatue in Sta. Maria sopra Minerva entstand); mochte er, als er jene Deckenbilder für San Spirito (jetzt in der Sakristei der Salute) entwarf, unter dem Zeichen römischer Vorfreude stehen; und mochte er dann, als er in Rom gewesen war, in seinen Aktkompositionen Gestalten von großer Formenfülle und mit energischen Gliederungen bevorzugen — es bleibt Tatsache, daß er vor dem römischen Aufenthalt sich römischer gibt als nachher. Vergleicht man seinen Prometheus und seinen Sisyphus mit jenen Deckenbildern der Salute, so stellt man eine große Beruhigung der Anschauung fest. Im römischen Sinne beeinflußt hat Rom ihn nicht, den Stil seiner Malerei vermochte es nicht

76. David und Goliath. Deckenbild in Sta. Maria della Salute

zu wandeln; ganz gleich, ob er unter dem frischen Eindruck und ganz im Banne der starken römischen Erlebnisse dies, rückschauend, vielleicht einen Augenblick selber für wünschbar hielt. Er behielt seinen großen Flächensinn und die unplastische Fülle der malerischen Atmosphäre.

Mit dem Problem der reinen Aktfigur hatte Tizian sich in frühen Jahren und in der Reife der Entwicklung auffallend wenig beschäftigt. Seit der Venus auf der „Himmlischen und Irdischen Liebe“ und der fälschlich sogenannten „Ariadne“ auf dem Bacchanal, zu der noch die Venus Bridgewater kommen mag, verschwindet der weibliche Akt aus seinen Bildern für zwei Jahrzehnte ganz. Auffallend genug für einen Venezianer und für den Freund Palmas. Erst in der „Venus von Urbino“, mit 1538 doch wohl richtig datiert, nimmt er das Thema in großer Form in Angriff. Wie es immer ging in seiner Kunst, daß er, bei neuer Aufgabe, zunächst auf den Besitz seiner Jugend zurückgriff und



77. Venus von Urbino. Florenz

78. Danaë. Neapel

auf diesem neuen Gebiete seine ganze Entwicklung schnell noch einmal durchläuft, so auch hier: Diese Venusgestalt stammt noch aus dem Reiche der Erinnerungen an Giorgione, dessen „liegende Venus in der Landschaft", an der Tizian am Beiwerk, dem heute verschwundenen Putto und der Landschaft, mitgeholfen hatte, bleibt als ideales Vorbild spürbar. Die Zartheit der Linien und die ganz vorsichtig helle Modellierung des Fleisches, die Naivität der Stimmung mit ihrem zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit schwebenden Ton und der herben Grazie scheinen ohne Giorgiones Dresdener Venus nicht denkbar. Auch die trotz der großen kirschroten und dunkelgrünen Flächen kühle Farbenstimmung mit dem feinen Kontrast zwischen bläulichem Weiß und goldenem Fleischton ist für Tizians Stil der dreißiger Jahre ungewöhnlich, er ist im allgemeinen damals wärmer im Kolorit und bewegter im Malerischen. Das Bild ist eben eine Erinnerung an den Stil seiner Jugend, und als er später, um die Zeit des römischen Aufenthaltes, das Thema wieder aufgriff in der „Venus mit dem Amor", gab er ihm die viel gewaltigere Gestalt. Nicht mehr das mädchenhafte Geschöpf mit den schlanken Linien und den zitternden Verschiebungen der Modellierung wählt er zum Modell der Göttin, sondern ein reifes Gesehöpf mit entwickelter Form und starker Artikulierung, mit deutlich fühlbarem Auf und Ab der Einzelflächen und schweren Schatten, in ausgesprochen wogenden Kurven gezeichnet und entschiedenen plastischen Drehungen. Er zeigt wenig Weiß und bettet den großen Körper zwischen bordeauxrote und rubinrote dunkle Flächen, und die leicht dunstige Abendlandschaft, die sich, wie der Reiz des ganzen Gemäldes, nur langsam enthüllt, schwingt in warmgoldener Stimmung und paßt zu dem ganzen Bildcharakter so, wie jenes morgenfrische Interieur zu der kühleren Art der Venus von Urbino gepaßt hatte. Alles ist voll und leidenschaftlich wie der dunkle Blick der Frau selber, die auf das erregte Flüstern Amors lauscht. Das Erotische, mit solchem Thema unlösbar verbunden, schlummert hier noch in melancholischer Dumpfheit. In der Danaë, die er in Rom für Ottavio Farnese malte, triumphiert es. Schon das Genrehafte, mit dem Amor, der, bestürzt und verstehend, das Feld dem Golde überläßt, würde keinen Zweifel über die Gesinnung des Werkes lassen, auch wenn der Ausdruck der selig-schwachen Wollust in Haltung

79. Venus und Amor. Florenz

und Blick der Danaë nicht mit so aufgeregtem Gefühl spräche. Wie der Kopf in goldene Halbschatten und Reflexe eingehüllt ist, wie der Rhythmus der Kurven steigt und fällt, nicht so harmonisiert wie in der Venus, sondern zufälliger, aus der Situation heraus lebendiger; wie das Fleisch atmet und leuchtet innerhalb der Umgebung dunkelglühender Farben — alles dies spricht von großer und nicht nur malerischer Erregung. Es ist eine nur halb symbolisch gemeinte Verherrlichung des Erotischen, und man versteht, daß Tizian ein Jahrzehnt später, als er die Danaë für Philipp II. und ihre verschiedenen Repliken schuf, von dem Wesentlichen der hier gefundenen Formulierung nicht abwich.

Vasari berichtet, Michelangelo habe nach der Betrachtung dieser Danaë, die er in Tizians Atelier im Belvedere sah, ihm vertraulich jenes oft zitierte Urteil von der mangelhaften Zeichnung der Venezianer geäußert. Vielleicht hat Michelangelo etwas Ähnliches tatsächlich gesagt, denn den Akt der Frau hatte Tizian von Michelangelo entliehen, von

dem Tonmodell eines Flußgottes, der heute in der Academia delle belle arti in Florenz steht und der in Zusammenhang mit den Medici-Gräbern gebracht wird; und zwar wahrscheinlich in noch wörtlicherem Sinne entliehen, als er die Figur des Amor dem bogenschießenden Eros der Sammlung Chiaramonti entliehen haben soll. Und wenn bei solchen Entlehnungen aus der Plastik in die Malerei gewisse Energien der Modellierung geopfert werden müssen, sieht naturgemäß der Vater des Gedankens die Opfer schärfer als das Gebliebene, das ihm ja selbstverständlich ist. An sich genommen aber finden sich in Tizians Akt keine schwach gezeichneten Stellen. Die Modellierung des Kopfes und der Gelenke, vor allem auch die der Hand, verrät schlagende Sicherheit der Konstruktion, und die matte Haltung der Beine gehörte, was Michelangelo, trotz seiner Leda, wohl nicht ganz verstand, zum Charakter des obscön Erotischen. Natürlicher aber und lebendiger, als der Körper mit seinen weichen Flächen modelliert ist, kann kein Maler modellieren. Noch stärkere Artikulierungen, ja nur eine durch bestimmtere Schattengebung verschärfte Bezeichnung der Gliederungen im Rumpf würden bei so zart bewegter Oberfläche wohl unerträglich wirken. Dies war bei der still ruhenden Venus, die ja ungefähr gleichzeitig entstand, am Platze. Daß jede Vision ihren malerisch eigenen Stil von vornherein in sich trägt, konnte nur ein geborener Maler wissen.

VI

ALTERSWERKE

Der zweite Aufenthalt in Augsburg hatte den Maler angestrengt. Auch frieren hatte er im kalten Deutschland müssen, und so war er froh, wieder daheim zu sein. Festlichkeiten und Gastereien gab er sich mit großer Freude hin und erzählte gern von seinen Erlebnissen. Wenn es auch wohl nicht zutrifft, daß er, wie später die Legende ging, vor die Signorie geladen wurde, um offiziell zu berichten von seinen Eindrücken am kaiserlichen Hoflager — das durften doch nur die politischen Gesandten der Republik —, so haben sich die Regierenden die Weltstellung ihres Malers doch wohl indirekt zunutze gemacht. Man räumte ihm in der Folgezeit besondere Vorrechte ein, in den Genuß der Sinekure der Sanseria, die man ihm während seiner wiederholten Abwesenheit hatte entziehen müssen, ward er wieder eingesetzt, und die Gemälde im Ratssaale durfte sein Sohn Orazio vollenden. Im Jahre 1555 entband die Signorie ihn sogar von der Verpflichtung, das Bildnis des jeweiligen neuen Dogen zu malen, ohne daß er darüber seines Maklerpatentes verlustig ging.

In seinem Hause am Biri Grande war es unterdessen ein wenig stiller geworden. Seine Schwester Orsa, die dem Haushalt vorgestanden hatte, starb im Jahre 1549, und die Pflichten der Hausfrau übernahm nun des Meisters Tochter, die venezianisch schöne Lavinia, die in der Blüte ihrer vollen Jugend in eben jenen Jahren ihrem Vater Modell stand zu dem grünlich-goldenen, leichten Bildnis mit der Fruchtschale. Aber auch von ihr mußte er sich in absehbarer Zeit trennen. Sie war verlobt mit Cornelio Sarcinelli aus Serravalle und heiratete im Jahre 1555. Ein Jahr darauf starb Pietro Aretino, trotz allem doch wohl Tizians bester Freund, und so mochte sich der bald Achtzigjährige einsam vorkommen und sich langsam an die Vergänglichkeit des Irdischen gemahnt fühlen. Aber seine Lebensenergie und seine Schaffenskraft litten durch solche Schläge ebensowenig Schaden wie durch den manchmal sehr bitteren Kummer über die immer zunehmende Verkommenheit und Niedertracht des ungeratenen Sohnes Pomponio. Er blieb wie er war. Schaffensstark und lebensfroh, majestätisch in seiner Kunst, verschlagen und geldgierig in seinem Wandel. Noch als Neunzigjähriger ist er einmal nach Brescia gefahren, um einen Auftrag für Deckengemälde im dortigen Rathause in Empfang zu nehmen und zu besprechen. Er wollte immer noch mehr

Geld verdienen, und an Philipp II., dessen Minister allerdings sehr saumselig oder gar nicht zahlten, schrieb er bis zu seinem Tode unentwegt Mahnbriefe wegen seiner Honorare und Pensionen.

Daß Lavinias Heirat fast fünf Jahre lang immer wieder hinausgeschoben wurde, bis sie dann anno 1555 endlich, siebenundzwanzigjährig, in den Ehestand treten konnte, hängt auch mit Geldfragen zusammen. Der Vater tat so, als könne er die Mitgift nicht beschaffen, weil das ihm vom Kaiser zugesprochene Jahresgehalt aus der Mailänder Kasse nicht einging, und weil er unterdessen immer wieder für des Sohnes Pomponio Schulden aufkommen mußte. Natürlich hätte er Lavinia aus dem Erlös einiger Bilder mit Leichtigkeit glänzend ausstatten können. Er malte viele Bildnisse und verdiente sehr viel. Aber er liebte es, sich seinen Gönnern als armen Mann hinzustellen, und wollte auch wohl das Kind so lange wie möglich im Hause behalten. Als es dann aber im März des Jahres 1555 endlich Ernst wurde mit der Heirat, gab er Lavinien eine wahrhaft königliche Mitgift: Ein Tausend vierhundert Dukaten! Teils in barem Gelde, teils in Juwelen. Der Schmuck, den sie auf ihren Bildnissen trägt, darunter das Halsband aus Perlen, ward natürlich mit Cornelio Sarcinelli verrechnet.

Tizian muß damals doch ein sehr reicher Mann gewesen sein. Aretino schreibt im Jahre 1551, der Maler habe sich durch seinen Fleiß ein wahrhaft fürstliches Vermögen verdient; ohne daß darum er, Aretino, seine Bequemlichkeit mit Tizians Reichtum tauschen möchte. Wenn er trotzdem von unausgesetzter Angst um Besitz und Erwerb geplagt ward, so liegt das einmal wohl daran, daß der Stil seines Lebens viel Geld verschlang, dann aber auch daran, daß er mit zunehmenden Jahren immer habgieriger wurde. Wohl blieben sehr oft die Pensionen, die Karl V. und Philipp II. ihm auf die Staatskassen von Mailand und Neapel angewiesen hatten, jahrelang aus, und er bekam nichts; wohl hatte er an einer Ladung von halbverdorbenem Reis, die ihm die spanischen Minister schließlich in Zahlung gaben, beim Verkauf derselben eine beträchtliche Einbuße, und als er von König Ferdinand, dessen Töchter er malte, sich mit einem Privileg des Holzschlagens in den Wäldern bei Innichen in Südtirol honorieren ließ, mußte er sich von der Tiroler Regierung einige schmerzhafte Abstriche gefallen lassen, weil

80. Lavinia. Berlin

er sich in der Höhe des ihm zugestandenen Quantums zu seinen Gunsten geirrt hatte. Glatte Zahlungen und regelmäßige Einkünfte blieben ihm bei seinem spanischen Fürstendienst versagt. Aber all dies zugestanden und in Anschlag gebracht — seine Geldgier ging doch über das durchschnittliche Maß ein wenig hinaus, und man wundert sich, wie sich die venezianische Regierung die ganz durchsichtige Schamlosigkeit der Steuerhinterziehung gefallen ließ, die der alte Meister ihr zumutete. Im Jahre 1566 wollte man ihn zur Einkommensteuer, von der er bis dahin befreit gewesen war, heranziehen und verlangte eine Angabe über den Stand seines Vermögens. Etwa hundertzehn Dukaten verdiene er jährlich, teilte er den Pregadi mit, und dieses Einkommen fließe aus verschiedenen Quellen. Bei jedem Posten machte er beträchtliche Abzüge. Das Landhaus in Cadore trüge gar nichts, nur etwas Heu von einer angrenzenden Wiese, von der Pacht von 25 Dukaten für die zwei Sägemühlen in Ansogne müsse man die Kosten für die Eindämmung des bekanntlich sehr reißenden Piave absetzen, von der Wiese bei Ansogne schwemmte dieser selbe Fluß jedes Jahr ein Stück weg, ein Haus bei Serravalle sei mit einer Hypothek belastet und bringe ihm jährlich nur etwas Weizen ein, und für ein Landhaus in Conegliano müsse er drei Lire Grundrente zahlen. Das übrige, all die vielen Äcker und Wiesen und Landhäuser brächten ihm nur, wie gesagt, etwa einhundertzehn Dukaten ein, und an Miete zahle er in Venedig zweiundseehzig Dukaten. Da sei es sehr schwer, sich und seine Familie zu ernähren. Und so weiter. Daß er aus dem Maklerpatent am Fondaco dei Tedeschi regelmäßige Einkünfte bezog, daß er Pensionen vom Kaiser doch immerhin, wenn auch langsam, bekam; daß er einen Holzhof an den Zattere besaß, daß er am Kunsthandel mit Jacopo de Strada verdiente und den Antiquar Stoppio für seine Geschäfte, doch wahrscheinlich nicht umsonst, finanzierte — alles dies vergaß er anzugeben, ebenso wie die Tatsache, daß er nicht nur Bauer und Grundbesitzer war, sondern ein sehr fleißiger und hoch bezahlter Maler. Er hatte Acker auf Acker, Landgut auf Landgut gehäuft und Gold in den Strumpf gestopft. Dabei tat er, als könne er nur eben seinen Lebensunterhalt bestreiten.

Im letzten Viertel seines Lebens arbeitete Tizian mit Vorliebe für Philipp II. von Spanien, seitdem er ihn während des zweiten Augsburger

81. Lavinia als Frau. Dresden

Reichstages mehrfach porträtiert hatte. Philipp schätzte Tizian sehr hoch, ohne indessen, wie wir annehmen, ein besonders intimes Verständnis für Malerei zu haben. Unter den vielen Bildern, die der Maler ihm im Laufe der Jahre sandte, befanden sich bisweilen auch Kopien und eigenhändige Repliken früherer Werke, und zwar nicht immer ausdrücklich als solche erwähnt. Und Philipp fand nichts dabei, seinen „geliebten" Hofmaler zu beauftragen, die Allegorie auf den Sieg bei Lepanto nach einem eingehenden Entwurf des Coello auszuführen. Aber Tizian scheint, trotz aller Widerwärtigkeiten in der Honorarfrage, doch gern für Philipp II. gearbeitet zu haben. Der König nahm an, was er ihm schickte und machte ihm im allgemeinen keine bindenden Vorschriften über die Gegenstände seiner Bilder. „Poesien" und Darstellungen aus

der heidnischen Mythologie, auch Nuditäten genannt, hatte er, im Gegensatz zu seinem Vater Karl, ganz gern. Einmal schrieb der Meister ihm über die Haltung der Venus auf dem Adonisbilde, er habe sie absichtlich so gestellt. Während die „Danaë", die er ihm gleichzeitig schicke, ihre Formen von vorne zeige, wäre es vielleicht eine erwünschte Abwechslung, dieselben Formen nun auch einmal von hinten zu sehen, „damit das Kabinett, für welches die Bilder bestimmt sind, anmutig für den Anblick werde". Das Kabinett war ein Privatgemach, und Philipp hatte sich eben mit der allerdings nicht mehr ganz jugendlichen englischen Prinzessin Maria Tudor vermählt. Die künstlerische Freiheit, die der König ihm aus der Ferne ließ und die ihm die Auftraggeber in seiner Heimat nicht immer gewähren konnten, mochte ihm besonders wertvoll sein.

In seiner Kunst vollzog sich damals, bald um die Jahrhundertmitte, ein starker Stilwandel. In einem Alter, wo die Künstler im allgemeinen, wenn sie überhaupt diese Höhe der Jahre erreichen, von ihrem aufgehäuften Kunstkapital zehren und ihre Produktion in die Breite zu gehen pflegt, erlebte dieser ewig Jugendliche noch einmal einen ganz großen, ganz neuen Impuls, den stärksten vielleicht, den sein an glücklich verarbeiteten Anregungen so reiches Leben überhaupt aufzuweisen hat. Den äußeren Anlaß zu dieser abermaligen Neugestaltung seiner Bildanschauung gab ihm das Auftreten eines neuen Genies: Tintoretto. Nicht, als ob nun der Greis durch den neben ihm großwerdenden Revolutionär aus der Bahn geschleudert wäre oder sich ihm rückhaltlos verschrieben hätte. Im Gegenteil, er haßte ihn und bekämpfte ihn, er haßte ihn nicht minder leidenschaftlich wie der alte Goethe den jungen Kleist gehaßt hat, er entließ ihn, der als junger Mensch bei ihm lernen wollte, nach wenigen Tagen wieder aus seinem Atelier, wortlos, ohne Angabe von Gründen; und später, als im Jahre 1558 dann Paolo Veronese in Venedig auftauchte, protegierte er diesen geborenen Erben venezianischer Kunst mit aller Macht auf Kosten Tintorettos. Aber der Gedanke an Tintoretto ließ ihn dennoch nicht schlafen, dieses Neue war so mächtig, daß er sich mit ihm auseinandersetzen mußte, noch gründlicher und folgenschwerer, als er es seinerzeit mit der Erscheinung Michelangelos hatte tun müssen. Aus Gründen der Selbsterhaltung,

82. Grablegung Christi. Madrid

wenn auch die Opfer, die zu bringen waren, noch so kostbare sein mochten. Der Gewinn, der ihn lockte, das Hochgehen, ja die eigentliche Entfesselung seines Verlangens nach Dramatik, das Sichhinströmenkönnen im Dämonischen, waren alle Opfer wert.

Man muß die Dinge cum grano salis nehmen, nicht allzuwörtlich. Es ist nicht so, daß Tizian nun eine Zeitlang zum Nachahmer Tintorettos wurde, etwa in ähnlicher Weise, wie im 19. Jahrhundert Chassériau sich im Genie des Delacroix auflöste. Er blieb auch jetzt, wer er war, und ist ernstlich nie mit Tintoretto zu verwechseln. Und auch Tintoretto war, bei aller noch so erstaunlichen persönlichen Genialität, doch getragen von einem künstlerischen Stilbedürfnis seiner Zeit, und wäre es auch nur von dem Bedürfnis nach Kontrast und Reaktion gegen die große Klassizität, die im Tizianstil sich äußerte. Aber da Tintoretto die

neue Form schuf und hinstellte, und da bald nach der Ausstellung seines ersten Meisterwerkes, des „Markuswunders“, der entschiedene Stilwandel in Tizians Schaffen einsetzt, hat man Recht zu der Annahme, daß sich Tizian auch an dieser neuen Welt noch bereichert hat, auch wenn man nicht immer imstande ist, das Verhältnis des gegenseitigen, wenn auch vielleicht widerwilligen, Nehmens und Gebens bei diesen beiden Meistern bis ins Letzte genau auszurechnen.

Denn der Fall erschöpft sich nicht mit dem vielleicht glückenden Nachweis, daß Tizian von dem Jüngeren die eine oder andre Erfindung übernommen hätte, gleichsam um auch dieses Neue einmal zu probieren, oder so, wie er einstmals Gestalten von Rafael oder von Michelangelo für sich fruchtbar machte. Daß auf dem für Philipp II. gemalten Andromeda-Bilde der Perseus in gegenseitig ziemlich weitgehender Übereinstimmung so verkehrt ins Bild hineinstürzt, wie Tintorettos berühmte und epochemachende Heiligenfigur auf dem „Markuswunder“ die Bildebenen durchschlug, solche Äußerlichkeit würde wenig besagen für Tizians Stil, nicht mehr, als etwa das glückliche Herübernehmen eines gut geprägten Ausdrucks von einer Sprache in eine andre. Aber die Wirkung Tintorettos auf Tizians Anschauung geht weiter, sie betrifft sein ganzes Bildgefühl: Die Ruhe des Klassischen, mit dem schönen Gleichgewicht der Akzente und dem musikalisch melodischen Rhythmus in Bewegung und Aufbau, verschwindet für eine Zeitlang und macht einer barocken Massenwirkung Platz. Er türmt schiefe Massen gegeneinander und überfüllt die Bildflächen. Gesamtbewegung von mitreißendem Schwung, in gleichmäßigem Wellenschlag über die ganze Bildfläche ausgebreitet, wird ihm nun zum Träger seiner dramatischen Stimmung. Etwas Aufregendes liegt in seinen Bildern dieser Zeit, und es ist durchaus nicht nur der starke Realismus, die auffallende Wirklichkeitsnähe seiner heiligen Figuren, wie man früher meinte, durch die sie so faszinierend wirken. Die in mehrfachen Wiederholungen vorkommende Komposition der „Grablegung Christi“ aus dem Jahre 1559 zeigt das tizianische Barock der Komposition in schärfster Ausprägung. Alle Figuren durcheinander geneigt, das Ganze der Gruppe von stoßender Schrägwirkung und starkem Diagonalschub, und die Bildfläche zum Zerspringen gefüllt mit plastischer Form. Das heftige Herunterfallen

83. Maria Verkündigung. Venedig, San Salvatore

des Christushauptes, dem man nicht auf den ersten Blick ins Antlitz sehen kann, mußte einem Geschmack, der Tizians Mantuaner Grablegung vom Jahre 1523 bewunderte, fast unwürdig vorkommen, ebenso wie die starke Herausarbeitung der Rückenfigur rechts. Aber diese starke Häufung der sich gegenseitig immer steigernden Kontraste bringt einen neuen ästhetischen Wert. Man kommt in Unruhe und wird unwiderstehlich hineingerissen in den dramatischen Vorgang, das ganze bewegte Formenleben zwingt nicht sowohl zu ruhiger ferner Betrachtung des Geschehens, sondern zur innersten Anteilnahme. Das Glück des Anschauens mochte dahin sein, wenn nur das Glück des inneren Erlebens sich erneute.

Mit allen Wirkungsmitteln der neuen Kunst hantiert der alte Mann im Dienste der Kirche. Er, der noch in Rom sich um die edle Proportion des Menschenleibes Gedanken gemacht hatte, sprengt, als er für die Kirche San Salvatore die „Verklärung Christi" malen sollte, alle Maßstäbe, ganz im Sinne des Barock, der auch auf diesem Gebiete die Übersteigerung der Kontraste suchte. Wie Riesen türmen sich, berggipfelähnlich gebreitet und in wilden Silhouetten bewegt, die unten Liegenden, hingeschleudert von dem Glanz des Wunders. Daneben aber sieht man einen betenden Menschen, in vollkommen natürlichen Verhältnissen.

Die religiöse Ekstase gewinnt über ihn, den gründlichen Heiden, langsam ein wenig Gewalt. Man hat die Verkündigung, die er um 1560 für die Kirche San Salvatore schuf, oft geschmäht und sie, wegen der Fremdheit ihres Charakters und vielleicht auch wegen der Ähnlichkeit mit Tintoretto, als ein äußerliches Werk, eine gleichgültige Nebenarbeit, wesentlich den Schülern überlassen, hinstellen wollen. Aber Vasari, der erste Tadler, verstand von dem neuen Tizianstil nun schon gar nichts mehr, und Tizian, der diesen Tadel kannte, setzte, wie im Trotz, zweimal sein „fecit" darauf, als wollte er rufen: „es ist von mir, es ist von mir". Man braucht diese Fassung des Themas nur zu vergleichen mit der früheren für San Rocco gemalten, um zu sehen, wie leidenschaftlich und erregt er jetzt den Vorgang erlebt. Nicht mehr das Schöne und das leise Wehen in der stillen Legende reizt ihn, sondern das beinahe Unbegreifliche, das wilde Hereinstürmen des Engels und

84. Die Gloria. Madrid

85. Raub der Europa. Boston

der erregte Schreck der Jungfrau und der tobende, kreisende Wirbel der Engelsvölker. Alles stammt aus demselben Atem der konzentriertesten dramatischen Konzeption. Dabei ist die baroeke Form hier schon gemildert und nur noch in Einzelheiten unter der Oberfläche lebendig.

Das große Hauptwerk des neuen Stiles war das Gemälde von der „Gloria", das Tizian im Jahre 1554 an Karl V. ablieferte. In Augsburg, anno 1550, hatte der Meister mit dem Kaiser und seinen geistlichen Ratgebern das Programm dieser Allegorie des christlichen Glaubens wiederholt durchgesprochen und nach seiner Rückkehr immer wieder daran gemalt und geändert. Es sollte ein Gegenreformationsbild werden, der Kaiser, der von sich wußte, daß Luther ihn

86. Venus und Adonis. Madrid

nicht zum Ketzer machen würde, brauchte ein Bild für sein katholisches Herz, und er hat es sehr geliebt. In seiner Sterbestunde ließ er es sich holen, und seine Augen ruhten auf dieser Gloria, „bis daß die Ärzte in Angst gerieten". Dargestellt ist die Verehrung der Trinität durch eine Schar von Gläubigen, Propheten, Moses, Noah, Hiob, von Märtyrern und ein Gewimmel von Engeln und Cherubim. Unter den Gläubigen sieht man, von Engeln geleitet, den betenden Karl im Büßerhemd, bei ihm seine Gemahlin und König Philipp II. Dramatische Erregung beherrscht den Bildaufbau. Aus Gruppen von schief gelagerten und heftig in den Bewegungen gedrehten und verschlungenen Körpern entwickeln sich, wild nach oben gestoßen, die Chöre der Gestalten.

Die Massen lösen sich im Plastischen auf, in der rechten Bildhälfte, wo sich die Porträts befinden, anfangs noch gedrängt, oben immer leichter. Dann wird es still. Maria, ganz verhüllt, nur eine farbige Silhouette in Blau, steht vor der Glorie des Lichtes und der Trinität und beruhigt mit ihrer Haltung den Aufbau und leitet das Ekstatische in die Sphäre der Verklärung hinüber. Möglich, daß diese Figur eine Zutat der letzten Stunde war, vielleicht um die Komposition ins Gleichgewicht zu bringen. Sie hat weniger Modellierung als die übrigen Gestalten, ihre Farbe vermählt sich nicht mit dem doch silbrig blauen Gesamtton des Bildes. Sie hält sich nur durch dieses Herausfallen gegen die malerisch reichsten Partien, wie etwa gegen die sehr lebendig gehaltene Figur der sogenannten Magdalena rechts unten, in ihren grüngoldenen, von Lilarosa unterbrochenen Farben, oder gegen den weich gemalten, rot lasierten Sehurz des Moses. Aber solche Kontraste suchte Tizian hier, um den Vorgang, um das göttliche Thronen von Gottvater und Christus vor ihrer zarten blaßgoldenen Glorie so unwirklich und traumhaft wie möglich zu gestalten. Dazu gehört auch die Verteilung der höchsten Lichtstellen, die nicht auf der entrückten Hauptgruppe sitzen, sondern diagonal über die Bildfläche verteilt: auf dem Überwurfe des Kaisers, im leeren Raum neben der Taube auf der Arche Noah und auf dem Turban des Mannes links unten. Tizian komponiert alle Bildelemente übers Kreuz und in Diagonalen. Die Lichtstrahlen helfen solche Komposition stützen. Was an plastischem Aufwand zunächst schrill und unvermittelt scheinen mag, wird ins Gleichgewicht gebracht durch die ganz neue Sprache des Lichtes. Trotz farbiger Schönheiten im Einzelnen führt das Licht als Hauptelement in der Gesamtvorstellung. Diese „Gloria“ ist eines der hellsten und zugleich tonigsten, wenigst kontrastreichen Bilder von Tizians Hand.

Das Verlangen nach großer dramatischer Entwicklung seiner Gestalten, hier in der „Gloria“ wie später in jener Verklärung in San Salvatore, dem großen Zug einer Gesamtkomposition eingeordnet, führt ihn auch in Szenen mit wenigen Figuren zu neuen, manchmal sehr überraschenden Erfindungen. Was er in dem Perseus des Andromedabildes gewagt hatte, ließ ihn für eine Zeitlang nicht mehr los. Aus der geistigen Durchdringung des dramatischen Vorganges heraus schafft er

87. Laurentius-Marter. Venedig

auch in seinen heidnischen Mythologien neue Figur. Er opfert die schöne Linie und die edle Gruppe, wühlt Kurven durcheinander und ineinander. Etwas so maßlos Hingewälztes wie die Europa auf dem Stier, unbeholfen und, im alten Sinne, unschön verdreht, fast so gewaltsam verrenkt wie Michelangelos Jonas von der sixtinischen Decke, hatte er früher bei der Darstellung nackter Frauen nicht gegeben. Aber sie ist dramatisch wirksam und von höchster innerer Natürlichkeit. Und jene sich heftig an den enteilenden Adonis anklammernde Venus, vom Rücken gesehen und ganz aus dem Gleichgewicht, mußte durch den weitgehenden Naturalismus ihrer Haltung klassische Gemüter verletzen, nicht weniger als der vielleicht allzu deutliche Hinweis darauf, daß Amor nun schläft, hingekauert schläft, wie eben ein müder Gassenjunge eingeschlummert ist. Tizian kann sich, um dramatisch aufregend zu wirken, nicht genug tun an seltsam aufregender Form. Er wußte, die Gesamtfiguration einer Bildfläche und die Schönheit seines Lichtes würden alle diese Kontraste lösen. Wer einmal, vor dem Europa-Bilde, die Wirkung des Orange in dem flatternden Mantel über der silbern grünlichen, durch viel Rot und Schwarz gestärkten Harmonie empfunden hat, weiß, wie ausgeglichen und reich Tizian die Instrumentierung auch jetzt wieder in der Hand hält, und wie rätselhaft sicher er von vornherein die Akzente setzt.

Den stärksten Tribut an den neuen Bildstil zahlte er in dem Altarbilde mit der Marter des heiligen Laurentius, das er für das Grab des 1556 gestorbenen Lorenzo Massolo, den Schwiegersohn des Girolamo Quirini, in der Kirche der Crociferi (jetzt Jesuitenkirche) malte. Näher als hier hat er sich wohl nie mit Tintoretto berührt. Schon der ganze äußere Habitus des Gemäldes, mit dem schräg stoßenden Aufbau der Gruppen vor einer schnell in den Hintergrund fliehenden Architektur deutet darauf, nicht weniger als das Flackerige der Beleuchtungen und die rhythmisch aus dem dramatischen Moment herausgefühlte durcheinandergewirbelte Konfiguration der Gestalten. Aber auch im Einzelnen sind die Zusammenhänge da. Die Gruppe mit den Gewaffneten und dem gleißenden Licht ihrer Panzer baut sich auf wie die Gruppe am Thron auf dem „Markuswunder“, gelegentlich trennt Tizian zwei Akte voneinander durch ein Gewandstück von funkelndem Rubinrot oder

88. Die Weisheit. Venedig

tiefem Saphirblau, ganz unvermittelt, wie Tintoretto, und der Akt seiner Hauptfigur wirkt grünlich, an den Schattenteilen von schmalen, zuckenden Lichträndern umrissen. Das aufregend Gespenstische, das funkelnd Geisterhafte einer solchen Szene hat Tizian mit solcher Tiefe dann nur in der Münchener Dornenkrönung noch einmal, nur noch schöner, gegeben.

Tizian beruhigte sich nach solchen Erregungen. Es braucht keine Absicht gewesen zu sein, sondern mag sich einfach durch die Bedingungen des Auftrages erklären, aber es wirkt beinah wie ein Protest

89. Venus mit dem Spiegel. München

90. Damenbildnis in Rot. München

gegen sich selber, wenn er in die stoßende, barocke Scheinarchitektur von Sansovinos Bibliotheksdecke diese ganz ruhige, rafaelisch gelassene „Weisheit“ hineinmalte, mit ihrem ewig verführerischen Dreiklang von Purpur, Blau und Gold. Er wollte nicht aufgeben, was er in sich hatte, und in einigen Einzelfiguren, wie der büßenden Magdalena und vor allem der sehr berühmt gewesenen, immer und immer wieder kopierten „Venus mit dem Spiegel“, wird er wieder zum malerischen Verklärer der menschlichen Gestalt. Größere, majestätischere Formen als in dieser fast altertümlich-bildhauerisch empfundenen Venus sucht man auch in seinen antikisehen Zeiten vergebens. Wie ein griechischer Marmor, atmend, richtet sich dieser herrliche, voll entwickelte Körper aus dem sanften, kostbaren Gewoge des Beiwerks auf, und unendlich nobel ruht die schöne große Hand auf dieser Brust. Die edle Blondheit des Fleisches wird gehoben durch das prächtige Olivgrün und Violettrot der Stoffe, durch Gold und Silber und Perlen und durch den zauberhaften blassen Reflex in dem Spiegel. Es war doch Tizians Sache auf die Dauer nicht, eine Vision im Furor der schöpferischen Erregung herunterzumalen und hinzustellen und dann stehen zu lassen. Er liebte seine Bilder leidenschaftlich und konnte sich von ihnen nicht trennen. Immer wieder legte er noch neue zarte Schichten von durchsichtigen Helligkeiten darüber und trieb sie einem immer unbegreiflicheren Grade von kostbarster Vollendung in der Materie entgegen; immer reicher gestaltete er die weise vorbedachte Sprache des Details. Der spiegelhaltende Putto, auf gelbgrün und goldgestreiftem Laken stehend, hat Flügel von seltenem Türkisblau und eine mattpfirsichfarbene Schärpe; und dieser veronesehafte Zweiklang kommt dann, stärker, in dem zwischen den Putten sichtbaren Stoff wieder. So häuft Tizian hier wieder die koloristischen Kostbarkeiten wie nur jemals in seiner rauschendsten Zeit.

Aber den Gewinn, den ihm die Berührung mit dem großdramatischen Stile Tintorettos gebracht hatte, gab er dennoch, trotz dieser Rückkehr zum eigenen Stil der goldenen Zeit, nicht auf. Er vermählte diese beiden Dinge in einem seltsamen Schmelzungsprozeß zu einer ungeahnten Läuterung. Scheinbar beruhigt beim Aufbau des Bildgefüges, scheinbar wieder streng in dem reliefmäßigen Abrollen seiner Gruppen im alten Flächenstil, läßt er sich heimlich doch immer führen von dem

91. Danaë. Neapel

neuen Bildgesetz der ewig durchgehaltenen Bewegung und von dem Prinzip der rhythmisch dahinrollenden Füllung der Bildfläche. Der Wellenschlag der Form bleibt lebendig bis in die äußersten Teile der Fläche, das Auge findet überall die plastischen Widerstände, an denen es sich bei den figuralen Gruppen festgesogen hat. Nur daß sie nun nicht mehr überall von körperlicher Gestalt bestritten, sondern in Baum und Fels leben, in Wind und Luft und Wolken.

Man muß die für Philipp den Zweiten gemalte und mehrfach wiederholte Danaë vergleichen mit der in Rom entstandenen farnesischen, um die höhere Lebendigkeit des neuen dramatischen Stiles, des Tizianischen Altersstiles zu empfinden. Dort steht der Eros wie eine Plastik gegen eine versinkende, fast glatte Fläche. Hier dagegen zuckt über der robusten Figur der alten Kupplerin der Himmel in starker Modellierung mit heftigen Helldunkelkontrasten, überall mit offenem Pinselstrich körperlich modelliert. Der Blick verliert sich nicht in leere Flächen, sondern aus der Tiefe kommen plastische Volumina von bewegtem Charakter entgegen, aus denen sich langsam, aufsteigend und wieder verschwindend, der von flatternden Locken umwehte Zeuskopf herausgestaltet. Das mächtige Formenleben der Hauptgruppe hört nicht plötzlich auf, wenn die Figuren vorüber sind, sondern rollt nachzitternd, rhythmisch steigend und fallend ins Endlose des Raumes. Den ästhetischen Wert dieser Gesamtbewegung, die das Ganze so aufregend lebendig macht und die Naturalismen in eine Sphäre von Unwirklichkeit hebt, haben die Kopisten des Madrider Originals mehr oder weniger nicht verstanden.

So ist es auch bei der späteren Fassung der „Venus mit dem Orgelspieler", im Berliner Museum, wo außer solchen Dingen der Modellierung dann noch die reiche, sich gegenseitig immer steigernde Brechung der grünen, goldenen und roten Töne den Charakter von schwingendster Lebendigkeit gibt. Und nicht anders ist es bei den herrlichen späten Mythologien aus der Dianageschichte, die Tizian an König Philipp sandte.

Tizian nahm hier, vielleicht absichtslos, jene Art der Gestaltung wieder auf, die er, ein reichliches Menschenalter früher, in der Fabel von Bacchus und Ariadne gefunden hatte. Hier wie dort der rhythmisch reich verschlungene Aufbau einer dramatischen Gruppe, geballt vor Dunkel,

92. Venus mit dem Orgelspieler. Berlin

93. Diana und Kallisto. London

aufleuchtend in strahlender Hauptfigur, und langsam, wie ein Echo, sich lösend. In dem Bilde mit der Kallisto stehen die Figuren mit Diana in der Mitte vor tiefem Grün, Gold und Blau, sehr warm, mit blitzenden und gleitenden Lichtern. Auf der andern Seite, wo das Unglück sich abspielt, ist die Harmonie der Farben kühler und das Licht ein wenig ruhiger. Dieses Spiel der Kontraste wird festgehalten und variiert über die ganze Bildfläche hin. So wie die nackte schreitende Figur am linken Bildrande als Widerklang wirkt zur Diana, so wirkt diese Gruppe an plastischer Entwicklung und an Reichtum der Achsendrehungen echohaft zur Hauptgruppe. Die Landschaft mit dem tiefen Meerblau und dem leuchtenden Smaragdgrün der Küste steht in ähnlichem Verhältnis zu

94. Diana und Aktäon. London

dem leise bewegten Blau des Raumes und der zitternden lichtreichen Modellierung des Gewölkes. Mächtiger als in jener frühen Ariadne-Mythologie gibt Tizian hier die Akzente, prächtiger das Fleisch der Körper, geheimnisreicher das Licht und voller die Bildfläche. Der Greis ist erregter als der Mann und gibt, bei weniger Aufwand, stärkere Leidenschaft. Mit unendlicher, ergreifender Zärtlichkeit sieht er den Glanz der Jugend vorüberziehen. Die Gebärden sind stiller, der dramatische Verkehr der Gestalten im Bilde, trotz momentaner Bewegungen, nicht so zugespitzt. Die große Bewegung liegt in der Behandlung des Ganzen. Deshalb kann das Einzelne untereinander ein wenig ruhiger zugehen. Der Wellenschlag der Form, auch die sogenannten leblosen Dinge

95. Erziehung des Amor. Rom

96. Hirt und Nymphe. Wien

überflutend, gewährleistet das Schwebenbleiben der Stimmung und das vollatmende Durchhalten des Tones bis in das feinste Verklingen hinein. Da das Ganze so einheitlich lebendig wirkt, kann er unbesorgt auch wieder kostbare Farbflächen ausbreiten. Auf dem Aktäonbild sitzt die Diana blond auf Purpur, und daneben stellt er die Negerin in einem Gewand mit blauen und weißen Streifen. Auch dies, das ruhige Verweilenkönnen bei derartigen Prunkstücken der Koloristik, hatte er eine Zeitlang zurückdrängen müssen, um erst einmal das Verlangen nach großer Gesamtbewegung des malerischen Vortrages und nach dem Dominierenlassen des Lichtes zu befriedigen. Sein Büßender Hieronymus in der Wüste wirkt trotz des roten Mantels fast monochrom in seinem von Braungrau bis Rostbraun gehenden Gesamtton. Allerdings wie ein Monochrom von unendlich zahlreichen, schwingenden Nuancen.

Der Greis, mit seinem unheimlichen Können, wird immer einfacher und großartiger. Die mächtige Figur und die bedeutungsvolle Silhouette locken ihn wieder. Er träumte in seinen letzten Jahren von heroischen Gestalten, eingefügt in die schwingende Atmosphäre und das zitternde Licht der Raumweite. Einige dieser Träume gewannen noch Gestalt. Ein Giorgione, ins Heroische gesteigert, scheint am Werk, wie er die „Erziehung Amors" malt, jene Szene voll großer Melancholie, wo Venus, einem flüsternden Putto verloren lauschend, dem Eros die Augen verbindet und zwei Göttinnen die Pfeile und den für die zarten Hände viel zu schweren Bogen bringen. Man erinnert sich von ferne an die Allegorie des Avalos, und auch die feine, aus Correggios Reich stammende Süße des Blickes lebt wieder auf. Aber plastische Fülle und reif entwickelte Form beherrschen den Eindruck und geben, trotz aller Schwärmerei, etwas Gewaltsames. Nur daß dies durch einen sehr edlen, silbrigen Gesamtton zur Ruhe gebracht wird, einen Gesamtton, an dessen rötlicher Perlenfarbe die starken zitternden Brechungen des Rot, immer mit Grau und ein wenig Blau durchsetzt, den größten Anteil haben. Das Bild von Adam und Eva, durch prüde Übermalung grausam entstellt. In der Statik der Figuren sehr schwer, in der Silhouette der Gruppe so einfach wie nichts sonst von Tizian, im Gesamtgefühl urwüchsig und von hinreißender Fruchtbarkeit, steht es Michelangelo innerlich näher als alles, was er je in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem Römer geschaffen hatte.

97. Adam und Eva. Madrid

Man sehaut dem Meister bei seinem rätselhaften Sehaffen über die Sehulter, wenn man vor dem Bilde vom „Hirten und der Nymphe“ steht. Dieses letzte Absehiedswort an Giorgione ist unfertig geblieben. Der Hirt hat drei Hände. Aber man vermag sieh vorzustellen, wie das Ganze hat aussehen sollen, wenn man an die „Erziehung Amors“ denkt. Doeh spricht in dieser idyllisehen, träumerisehen Szene das Dramatisehe noeh stärker. Alles ist in Bewegung, gewitterhaft, und der Wellensehlag der kurzen Formen gestaltet ein Gewoge krauser Fläehen, damit sieh der Frauenakt mit der gesehlossenen Silhouette majestätiseher ausbreiten kann. Ein Geflimmer von sehr gebroehenen Tönen, grau, gelbgrün, resedagrün, rötlieh grau, mit silbernen Liehtblitzen durehsetzt, breitet sieh aus, alles ist in eine geheimnisvolle Sehattensphäre von süßer Sehwermut getaueht, und nur das dumpfe Rostrot des Hirtengewandes gibt einen halbwegs bestimmten und bestimmbaren Farbenklang. Sieher sollte das Ganze zu einem höheren Grade von Eindeutigkeit getrieben werden. Aber die tiefe Erregung des Naturgefühls, in dem grollenden und zuekenden Lieht der Landsehaft, aueh in der Skizze sehon vorhanden, müßte das musikalisehe Vorzeiehen dieser ganzen lodernden Bildpoesie bleiben, in der noeh einmal Tizians musikaliseher Teil zum Ausdruek kommt.

So sehwebend seine Kunst ist, wenn es sieh um das Ansehlagen einer Gesamtstimmung handelt, so präzis und knapp wird sie, sobald sie sieh in dramatisehen Gegenständen äußert oder in großer repräsentativer Allegorie. Mit einer Fülle von gehäuften Akzenten stellt er in der sehr fragmentierten Fassung von „Tarquinius und Luerezia“ durehaus ersehöpfend den Kern des Dramas hin, den fruehtbarsten Moment, aus dem man alles Vergangene und alles Kommende blitzsehnell abliest. Undeutlieh und stark deekend im Mimisehen des Gesiehtsausdrueks sagt er alles, was zu sagen ist, nur dureh die Zusammenfügung der Körper, ganz unpathetiseh, dureh das stoßende Profil auf der einen und dureh die komplizierte Drehung auf der andren Seite, und dureh die gleißende Spraehe des Liehtes. Er besehreibt keine Einzelheiten mehr, sondern suggeriert eine Gesamtstimmung mit faszinierender Gewalt des offenen Pinselstriehes. Nirgends erseheint plastiseh Detail, überall äußert sieh lebendigste Funktion, aueh die Farbe wirkt ganz geistig, so immateriell,

98. Tarquinius und Lucrezia. Wien

so wenig greifbar, wie bei der doch traumhaften Szene von Hirt und Nymphe. Nichts soll sich bis ins Letzte definieren lassen, immer genügt die Andeutung. Zögernd modelliert sich aus dem goldpfirsichfarbenen Rot des schwer gerafften Vorhanges ein gedecktes Dunkelrot in der Schärpe des Mannes heraus, über dem unbestimmbaren, in buntesten Flecken locker hingewischten flimmernden Ton seines Wamses. Alles

99. La Fede. München

100. La Fede. Venedig

an ihm ist phantastisch schillernd und dann wieder versehattet. Wie ein Aufschrei wirkt daneben das bleiche Silber und zarte Rosa in der Gestalt des Mädchens, hinter der es aus der Tiefe golden funkelt. Dergleichen psychologische Wirkungen, erreicht durch die letzte Entmaterialisierung der Farbe und das unbestimmbare Leuchten des Lichtes, durch die weiseste Ferne von allem Realismus, kannte auch Rembrandt, wenn er etwa die Sinnlichkeit in der Stimmung der Potiphargeschichte mit juwelenhaften Kostbarkeiten schilderte.

Selbst im Monumentalgemälde der feierlichen Repräsentation hält Tizian jetzt den Ton der inneren Erregung und des Traumhaften, selbst also im ganz großen Format. Die Allegorie der „Fede", die Verehrung des Glaubens durch den Dogen Grimani im Schutze des venezianischen Stadtpatrons, des heiligen Markus, mochte ein stachliges Thema für die malerische Phantasie sein, und das Exemplar, das heute an der Wand des Dogenpalastes Tizians Original vertreten soll, zeigt durch den Vergleich mit dem wieder aufgetauchten kleineren Exemplar, wie Tizians Vorstellungen nur von Tizians Auge und von Tizians Hand zum malerischen Leben erweckt werden konnten; wie seine Schüler und seine Erben, trotz weitgehender Treue in der Anordnung und trotz inniger Vertrautheit mit seinem Stil, doch nur eine dürre Abstraktion zustande brachten, da ihnen, außer allem andren, das Geheimnis seiner großen geistigen Suggestion verschlossen blieb. Scheinbar mit einem gewissen Grade von Realität, ja von Derbheit, stellt er seine Figuren hin, scheinbar lebensnah. Selbst die schwebende Gestalt der Jungfrau mit dem Kreuz hat in ihrer schmucklosen Einfachheit etwas von einer Magd und ist um eine Welt entfernt von dem göttlich leichten Wandeln der rafaelischen Madonna. Aber die Idealitäten und die Unwirklichkeiten enthüllen sich immer phantastischer, das leichte schwebende Licht schafft eine Traumsphäre, in der das Ganze wie eine schöne Himmelsvision erscheint, nicht nur die Glaubensfigur mit den Engeln auf den Wolken, sondern der ganze Vorgang, trotz realistischer Details und scharf charakterisiertem Porträt. Dieser Markus, so statuarisch aufgebaut und so plastisch modelliert, so leuchtend in dunklem Rot, gedecktem Blau und fahlem Gold, hält im Körperlichen nicht Stand, er ist nur Erregung, er hat kein Auge, sondern nur Blick, ist nie Körper,

101. Dornenkrönung. München

sondern nur Funktion. Und dieser Doge mit den so prunkvollen Seinen, mit Stahl und Gold und Purpur, mit Funkeln und Gleißen um sich herum, mit der pathetischen Gebärde und den wunderbar seelischen Blicken, läßt alles Porträthafte vergessen über der Geistigkeit der Malerei und der spielenden Suggestion des malerischen Vortrages. Mit schlafwandelnder Sicherheit hat der Pinsel die Flächen belebt und die Farbe durch das Licht entmaterialisiert, ganz gleich, ob sie, wie bei dem Helm und dem Panzer, dick aufliegt, oder, wie beim Gewand der Jungfrau, die Leinwand durchscheinen läßt. Dieses gefühlvolle Ausbreiten einer Licht- und Schattensphäre, die in geheimnisvollem Rhythmus alle Einzelheiten durchdringt, dieses plötzliche Stehenbleiben und Wiederaufnehmen der Strichbewegung, Ausdruck der bis in die letzten Augenblicke immer wieder frisch erhaltenen Improvisation und der immer gleichmäßig arbeitenden rastlosen Anschauung, sind es, die dem Ganzen diesen ergreifenden Grad von Geistigkeit geben und die Abstraktion mit der Fülle der malerischen Sinnlichkeit überwinden. Mit solcher Kunst begab sich Tizian in Regionen, zu denen nach ihm nur ein Mensch, Rembrandt, noch einmal Zutritt hatte. Mochte Tintoretto ihm, ahnend, diesen Weg gewiesen haben, das Ziel, das Tizian erreichte, ehe er die Augen schloß, blieb dem jüngeren Genie doch versagt. Es muß in Tizians Leben einer der größten Augenblicke gewesen sein, da ihn diese tiefsten Erkenntnisse überfielen und er, mit aller Bewußtheit, sich anschickte, sein dramatisches Teil ganz in die Sphäre von Geistigkeit und Seele zu erheben. Als er in seinen letzten Jahren daran ging, noch einmal die Dornenkrönung zu malen, die er bald nach seiner römischen Zeit für die Mailänder Kirche von St. Maria delle Grazie geschaffen hatte, mochten die Freunde glauben, es handle sich um eine Wiederholung. In Wahrheit handelte es sich um seine letzte, größte Tat auf dem Gebiete der religiösen Kunst.

Es wird berichtet, Tintoretto habe das Bild lange besessen. Man versteht, weshalb. Er sah den Anteil, den er daran hatte. Aber er sah auch, worin der Gehaßte größer war. Die Einheitlichkeit der Erscheinung, dieses Gleichmaß über allen vorhandenen und gewollten Dissonanzen, besaß doch nur der Glückliche.

Alles Deklamatorische und aufregend Pathetische mit den römischen Erinnerungen an die Laokoongruppe, alle Begeisterung für plastische

102. Pietà. Venedig

Entwicklung der Einzelfigur, sind nun verschwunden. Er rückt das Ganze um einen Ton ferner, und trotzdem er den Aufbau der Gruppe aus der früheren Fassung fast wörtlich übernimmt, spielen die Figuren eine ganz andre Rolle. Keine herrscht mehr, alle dienen. Auch Christus. Einfacher und stiller, ohne Aufschrei und Klage und körperlich wirkenden Sehmerz, Der Vorgang ist eingehüllt in Hell und Dunkel und Helldunkel, in ihren Massen bestimmt durch den Raum und sein eigenes Licht. Örtlichkeit und Vorgang, auf dem früheren Bilde doch getrennte Elemente, sind nun durch die andre Sprache von Überordnung und Unterordnung der Elemente einheitliche Träger der Gesamtstimmung geworden und folgen dem gleichen Rhythmus der Gesamtbewegung.

Der Blick isoliert nichts mehr und bleibt nirgend haften. Kostbarkeiten der Farbe, verschwenderisch in Saphirblau und Rubinrot und Gold gehäuft, in der Rückenfigur vorn, und von hier aus sich ergießend über die ganze Bildfläche, immer wieder variiert und gebrochen und gesteigert, haben keine Eigenbedeutung. Sie glühen und leuchten von innen, aus dem Unbestimmten, sie verglimmen und verflackern im Unfaßbaren wie die Flammen der großen Ampel, und machen das stille Leuchten der Christusgestalt edel und geisterhaft und wie aus einer andren Welt, tröstend wie das Licht des Mondes über den Wolken. Dieser Trost über allen Schmerzen, dieses Vergeistigen aller noch so edlen Materie, bedeutet das letzte Wort des Genius.

Als er sich sein Grabgemälde schaffen wollte, in jener Pietà, die er nicht mehr vollenden konnte, sollte es ein ähnliches Bild werden. Nur wußte er, daß er jetzt, mit seiner so vergeistigten Kunst, nun auch sogar das Pathetische in der Sphäre des Seelischen wagen konnte. Wie Magdalena den Jammer der Welt hinausschreit, selbst dies konnte er malen, ohne aufdringlich zu werden an Realität, aus der großen Ergriffenheit der Seele und dem Gefühl seines starken Herzens heraus. Das schimmernde Gold der Nische hätte alles eingehüllt in unirdische jenseitige Dinge. Aber er mußte das Bild stehen lassen. Die Pest, die in Venedig wütete, warf ihn nieder, und an ihr ist er am 27. August des Jahres 1576 gestorben, mitten im Schaffen.

Sein Altersbildnis, das er mit ungefähr neunzig Jahren malte, trägt noch keinen hippokratischen Zug. Aufrecht ist die Haltung des Schwarzgekleideten, das Auge in dem hager gewordenen Antlitz falkenscharf, die Nase sehr kühn und der Zug um den Mund herrisch und gewaltsam. Und in der Hand hält er den Pinsel.

Venedig wußte, was es dem Toten schuldete. Es war ein großes Sterben über die Stadt hereingebrochen, und sie zitterte in Angst und Entsetzen vor dieser fürchterlichsten Pest. Unter den Opfern der Seuche war auch Tizians Sohn, Orazio; er lag schon krank im Spital, als der Alte dahinging, und konnte, so scheint es, nicht mehr aufstehen, um das Erbe zu schützen. Auch Pomponio war nicht da. So brach Gesindel in das fürstliche Haus am Biri Grande ein und plünderte und stahl den Hausrat, ehe die Polizei das Anwesen versiegeln konnte. Aber trotzdem die

103. Selbstbildnis. Madrid

wildeste Angst vor Ansteckung herrschte und kein Toter außerhalb des Pestfriedhofs begraben werden durfte — Tizian, und ihn allein von allen fünfzigtausend Toten, hat man trotz allem würdig begraben. Die Signorie befahl, daß, was von ihm sterblich sei, in der Frarikirche, wo er schlafen wollte, beigesetzt werde, bei seiner Assunta und seiner Pesaro-Madonna. Und so geschah es am 28. August des Jahres 1576 zu Venedig. Auch seine letzte irdische Fahrt hat etwas Außerordentliches.

VII

ANHANG

Briefe von, an und über Tizian

Tizian an den Dogen von Venedig

Venedig (Januar 1515)

Erlauchter Fürst! Da ich, Tizian, Diener Ew. Herrl., vernommen habe, daß Ihr entschlossen seid, die großen Felder im Saale des großen Rates malen zu lassen, und ich wünschte, daß man dort ein Bild von meiner Hand von der Art und Kunstweise sehe, wie das, welches jener seit Jahren begonnen hat; — und es ist nicht das schwierigste und mühsamste in jenem ganzen Saale, so verpflichte ich mich selbst, es zu vollenden, ganz auf meine Kosten und ich will keine andere vorläufige Zahlung, außer 10 Dukaten für Farben und drei Unzen von dem Azur, wenn sich einiger auf dem Salzamt befindet, und daß auf meine Rechnung einer von den Gehilfen, deren ich bedarf und deren zwei sind, bezahlt werde; nur jeden Monat 4 Dukaten, indem ich mich verpflichte, einen anderen aus meiner Tasche zu bezahlen und jede andere Ausgabe zu bestreiten, die noch außerdem auf die Malerei verwendet werden muß.

Dagegen lasse mir Ew. Herrl. vom Salzamt versprechen, daß ich, wenn das Werk vollendet ist, die Hälfte von dem als Zahlung erhalte, was früher dem Perugino versprochen worden ist, der jenes Bild malen sollte. Das sind also 400 Dukaten, da er dasselbe nicht unter 800 Dukaten machen wollte. Und daß ich zu seiner Zeit meine Anwartschaft auf das Makleramt in der Kaufhalle der Deutschen geltend machen kann, wie dies in dem erlauchtesten Rate am 29. November 1514 beschlossen worden ist.

Tizian an den Markgrafen Federigo von Mantua

Venedig, den 22. Juni 1527

Erlauchter Herr! Da ich weiß, wie Ew. Hoheit die Malerei liebt und hochschätzt, was Messer Giulio Romano so sehr zu seinem Vorteil erfahren hat, und da ich immer wünschte, Ew. Hoheit zu gefallen, so habe ich Messer Pietro Aretino gemalt, der hierher gekommen ist, um als ein zweiter Paulus das Lob Ew. Hoheit zu predigen, und da ich weiß, daß Sie einen solchen Diener ob seiner vielen Vorzüge lieben, so

mache ich Ihnen ein Geschenk mit diesem Porträt. Da ich ferner dem Signor Girolamo Adorno ein freundschaftliches Andenken bewahre, der den Markgrafen von Mantua anbetete, und da er ein würdiger Edelmann war, so sende ich sein Bild gleichfalls zum Geschenk. Und obwohl dies keine Gaben sind, welche einer so hohen Person wie Ew. Hoheit würdig sind, und obwohl sie nicht von einem besonders tüchtigen Meister herrühren, so bitte ich, die Ergebenheit Tizians anzunehmen und die Werke bis zu einer Zeit zu bewahren, wo ich — soweit dies innerhalb der Grenzen meiner Begabung möglich ist — im Stande sein werde, etwas zu senden, was Sie zufrieden stellen wird, so daß Sie dasselbe in Gnaden anzunehmen geruhen, indem Sie sich erinnern, daß ich stets Ihr Diener war. Ich küsse Ew. Hoheit die Hand.

Tizian Vecelli

Federigo Gonzaga an Tizian

Mantua, 3. August 1535

Teuerster Freund! Früher habt Ihr mir einmal das Bild eines Christus verehrt, welches mir über alle Maßen gefiel. Daher ist mir der Wunsch gekommen, noch ein anderes ähnliches zu haben.

Ich bitte Euch daher, seid so gut und macht mir dasselbe mit der Sorgfalt und dem Fleiße, die Ihr bei denjenigen Sachen anzuwenden pflegt, mit denen Ihr Ehre zu gewinnen wünscht und mit dem Ihr wißt, uns einen Gefallen zu erweisen. Und noch wünsche ich, daß diese Figur nicht weniger schön und gut als die andere sei, und daß man sie zu den vortrefflichen Werken Tizians rechnen könne. Auch möchte ich, daß Ihr die Zeit für die Arbeit so wählet, daß ich das Bild in jedem Falle für den Tag der Madonna im September erhalte, denn ich versichere Euch, Ihr könnt mir keinen größeren Gefallen erweisen und ich werde Euch dessen immer eingedenk bleiben, womit ich mich Euch zu Gebote stelle.

Tizian an Kaiser Karl V.

Venedig, den 5. Oktober 1544

Kaiserliche Majestät! Ich habe dem Sennor Don Diego Mendoza die beiden Porträts der erlauchten Kaiserin übergeben, auf die ich den ganzen Fleiß verwendet habe, der mir möglich gewesen ist. Ich hätte gewünscht, sie selbst zu bringen, wenn es mir die Länge des Weges und mein Alter gestattet hätten; ich bitte Ew. Majestät, mir die Fehler und Mängel sagen zu lassen und mir die Bilder zurückzuschicken, damit ich sie verbessere. Ew. Majestät wolle nicht zulassen, daß ein anderer die Hand daran legt. Im übrigen beziehe ich mich darauf, was Sennor Diego über meine Angelegenheiten sagen wird, und indem ich innigst die Füße und Hände Ew. Majestät küsse, empfehle ich mich demütigst Dero Gnade.

Der niedrigste und ewige Sklave Ew. Majestät
Titiano

Aretino an Tizian

Gevatter! Als ich eben gespeist hatte, gegen meine Gewohnheit diesmal allein, oder vielmehr: in der langweiligen Gesellschaft der Enthaltsamkeit des Kranken, die mir den Geschmack an jeder Speise nimmt, erhob ich mich vom Tisch, satt von derselben Verzweiflung, mit der ich mich hingesetzt hatte. So ging ich ans Fenster, lehnte mich mit dem ganzen Oberkörper, ja beinahe mit meiner ganzen Person hinaus und gab mich der Betrachtung eines herrlichen Schauspieles hin: All die zahllosen Gondeln mit Fremden und Einheimischen genießend, und der Canale grande... und die Menge, welche die Regatta ansah, am Rialto, an der Riva dei Camerlenghi, an der Pescaria, an der Fähre von S. Sofia und bei der Casa Mostò.

Nun ging der ganze Schwarm und der fröhliche Lärm seines Weges. — Du kennst mich, daß ich ein Mensch bin, der sich selber zur Last ist und nicht weiß, was er mit seinem Hirn anfangen soll, wenn er nicht gerade denkt. Da hob ich die Augen zum Himmel. Und seit dem Tage,

da Gott ihn schuf, war er nie schöner als schwebendes Bild von Licht und Schatten. Die Luft war so, wie diejenigen sie malen möchten, die neidisch auf Dich sind, weil sie nicht Du sind —, so wie Du sie siehst, wenn ichs Dir schildere: Die Häuser vorn, obwohl aus Stein, schienen aus einem überirdischen Stoff gemacht. Sieh die Luft, wie ich sie sah: hier rein und bewegt, dort trüb und stumpf. Und dann sieh das Wunder der Wolken, wie es mir erschien, in ihrer dichten Feuchte, einige im Vordergrunde, dicht über den Dächern der Häuser, einige im Mittelgrunde, und das Ganze in einem Schleier von Silbergrau. Das Wunderbarste aber war ihre Farbe: Die vorn loderten in den Flammen des Sonnenfeuers, die weiter hinten glühten rötlich in milderem Glanze. Oh, und wie schön waren die Lichter und Schatten, mit denen der Pinsel der Natur die Lüfte modellierte und ihnen über den Palästen Distanz gab, so, wie Tizian ihnen, wenn er Landschaften malt, den Charakter der Weite gibt. An einigen Stellen erschien ein bläuliches Grün, an anderen ein grünliches Blau, gemacht aus nichts als aus einer Laune der Natur, der Meisterin aller Meister. Mit ihren Lichtern und ihren Schatten schien die Luft sich zu heben und zu senken und zu bewegen, so daß ich, der ich weiß, wie Dein Pinsel Geist von ihrem Geist ist, dreimal, viermal ausrief: „Tizian wo bist Du?“ Bei meiner Ehre, hättest Du, was ich Dir schildere, gemalt, Du hättest den Menschen das gleiche Staunen erweckt, das mich so hinriß. Im Ansehaun schwoll es mir in meiner Seele, daß dem Wunder der Erscheinung nicht Dauer verliehen war.

Venedig, im Mai 1544

Pietro Aretino an Cosimo

Venedig, 17. Oktober 1545

Mein Gönner! Die nicht geringe Menge Geldes, in deren Besitz sich M. Tizian befindet, sowie seine übermäßige Begierde, dasselbe zu vermehren, ist der Grund, daß er, ohne sich an Verbindlichkeiten zu kehren, die er gegen Freunde hat, noch an Verpflichtungen, die man Verwandten schuldig ist, nur an das mit außergewöhnlicher Besorgnis

104. Liegende Figur und Geneigter. Zeichnung. Etwa 1523

denkt, was ihm große Dinge in Aussicht stellt; deshalb ist es auch kein Wunder, wenn er, nachdem er mich sechs Monate lang mit der Hoffnung hingehalten hat, jetzt von der Freigebigkeit Pauls III. angelockt, nach Rom gegangen ist, ohne mir das Bild Eures unsterblichen Vaters zu machen usw.

Tizian an Pietro Aretino

Augsburg, 11. November 1550

Signor Pietro, verehrter Gevatter! Ich habe Euch durch M. Enea geschrieben, daß ich Eure Briefe auf meinem Herzen trüge, indem ich die Gelegenheit erwarte, sie Sr. Majestät zu geben. Am vergangenen Tage, nachdem „der aus Parma" (d. h. Enea) abgereist war, wurde ich zu Sr. Majestät gerufen, und nach meinen pflichtmäßigen Ergebenheitsbezeugungen, sowie nach dem Beschauen der Gemälde, die ich ihm

gebracht hatte, fragte er mich nach Euch und ob ich Euren Brief hätte. Ich bejahte diese Frage und gab ihm denselben, den Ihr mir mitgegeben habt. Und der Kaiser, nachdem er ihn für sich gelesen, las ihn darauf so vor, daß ihn Se. Hoheit dessen Sohn, der Herzog von Alba, Don Luigi di Avila mit den übrigen Herren der Umgebung hörten. Aber da ich in gesagtem Briefe genannt war, fragte er, was ich von ihm wollte. Worauf ich erwiderte, daß man in Venedig, in Rom und in ganz Italien es im Publikum für bestimmt hielte, daß Se. Heiligkeit gute Absichten hegte, Euch zum ... (Kardinal?) zu machen. Dabei ließ der Kaiser ein Zeichen von Freude in seinem Antlitz erblicken, indem er sagte, daß es ihm sehr angenehm sein würde, und er auch nicht verfehlen werde, Euch zu Gefallen zu sein, wozu er noch in bezug auf Euch wichtige und ehrende Worte hinzufügte.

So also, teurer Bruder! habe ich Ew. Herrlichkeit diesen guten Dienst geleistet, was ich für wahre Freunde, wie Ihr seid, zu tun verpflichtet bin, und wenn ich Euch in noch anderen Dingen helfen kann, so verfügt über mich ohne alle Rücksicht.

Der Herzog von Alba läßt keinen Tag vorüber gehen, ohne mit mir von dem göttlichen Aretino zu sprechen; denn er liebt Euch sehr und sagt, er wolle Euer Agent bei Sr. Majestät sein. Ich habe ihm erzählt, daß Ihr eine Welt verschenken könntet, daß das, was Euer ist, allen gehört, daß Ihr den Armen bis zu den Kleidern Eures Leibes mitteilet, und daß Ihr der Stolz Italiens seid, wie es denn auch wahr ist und ein jeder es weiß.

An Monsignor d'Arasse gab ich Euren Brief und Ihr werdet in kurzem Antwort erhalten. Herr Filippo Obi ist gestern nach England abgereist. Er grüßt Euch und sagt, er würde nicht zufrieden sein, wenn Euch nicht etwas von dem Seinigen gefiele, außer den guten Diensten, die er Euch in Eurem Vorteil bei Sr. Majestät leisten wird. Seid also guter Dinge, denn durch Gottes Gnade könnt Ihr es sein, und behaltet mich in Eurer freundlichen Gunst. Herrn Giacomo Sansovino, bitte ich, grüßt von mir, und dem Anichino küsse ich die Hand.
Euer Freund und Gevatter Tizian.

105. Frauenkopf. Zeichnung. Etwa 1540

Pietro Aretino an Tizian

Venedig, November 1550

Verehrter Gevatter! Der Brief vom 4. dieses Monats, den mir M. Enea überbracht hat, war mir lieb, indem er den Zweifel, der mich in bezug auf Eure glückliche Ankunft in Augsburg gefangen hielt, in Gewißheit verwandelte; der andere aber vom 11., den ich danach erhielt, hat mich in die größte Freude versetzt. Wer aber sollte auch nicht im innersten Herzen erfreut sein, der da hört, mit wie liebevoller Huld und Gnade der Kaiser, sobald er Euch erblickte, fragte, wie ich mich befände und ob Ihr ihm Briefe von mir brächtet? Und wie er Euch sodann (nachdem er, was ich ihm demütig geschrieben, erst leise und dann laut gelesen) sagte, daß er mir nicht bloß beim Papste jeden guten Dienst erweisen wolle, sondern daß er auch sehr bald auf meinen Brief antworten würde, — und alles dies sagte er in Gegenwart Seiner Hoheit (Philipps von Spanien), des Herzogs von Alba und des D'Avila zu meiner größten Ehre, wofür ich Gott auf das innigste Dank sage! Denn von ihm fließen diese Wohltaten, nicht von der Tugend, die in mir ist, oder geschen wird! Euch aber, göttlicher Mann, sage ich niehts weiter, denn da wir beide nur Einer sind, ist alles Danksagen überflüssig.

Tizian an Philipp, König von England

(1554)

Geheiligte Majestät! Es naht sich jetzt, um sich mit Ew. Majestät über das neue Euch von Gott geschenkte Reich zu freuen, mein Geist, begleitet von dem gegenwärtigen Bilde der Venus und des Adonis, von dem ich hoffe, daß es von Euch mit denselben gütigen Augen werde gesehen werden, die Ihr einst auf die Sachen Eures Dieners Tizian zu wenden pflegtet. Und da die Danaë, die ich schon an Seine Majestät geschickt habe, ganz von der vorderen Seite gesehen wurde, so habe ich auf diesen Bildern eine Abwechselung eintreten lassen wollen und die entgegengesetzte Seite gezeigt, damit das Kabinett, für welches sie bestimmt sind, anmutig für den Anblick werde.

Bald werde ich die Geschichte von Perseus und Andromeda schicken, die einen von den bisherigen ganz verschiedenen Anblick darbieten wird, und ebenso Medea und Jason, und ich hoffe, mit der Hilfe Gottes, außer diesen Euch ein erbauliches Werk schicken zu können, das ich schon zehn Jahre unter den Händen habe, und in dem Ew. Majestät, hoffe ich, die ganze Gewalt der Kunst wahrnehmen wird, die Tizian, Euer Diener, in der Malerei anzuwenden weiß. Indes möge der neue große König von England sich zu erinnern geruhen, daß ein unwürdiger Maler von der Erinnerung lebt, der Diener eines so hohen und milden Herrn zu sein, und durch dessen Vermittelung zugleich die Gunst der allerchristlichen Königin, seiner Gattin, zu erringen hofft. Unser gebenedeieter Herr und Gott möge die Königin nebst Ew. Majestät noch eine lange glückliche Zeit erhalten, damit auch die Völker glücklich bleiben, die von Eurem heiligen und frommen Willen beherrscht und geleitet werden.

Tizian an Karl V.

Geheiligte kaiserliche Majestät! Auf Befehl Ew. kaiserlichen Majestät war mir bereits eine Pension von zweihundert Skudi jährlich auf Mailand angewiesen und ferner eine Anweisung auf Kornausfuhr aus dem Königreich Neapel. Dabei habe ich Hunderte von Skudi ausgegeben, um einen Menschen im Königreich zu unterhalten. Und endlich wurde mir eine „Naturalezza“ (wohl ein Landgut oder eine Waldung) in Spanien für einen meiner Söhne bewilligt, welche eine jährliche Pension von fünfhundert Skudi abwerfen sollte. Da ich durch die Schuld meines persönlichen Unglücks von allen diesen Dingen nicht das Geringste zu sehen bekommen habe, so habe ich mir jetzt erlaubt, in diesem Briefe Ew. Majestät ein Wort zu sagen, in der Hoffnung, daß der freigebige Sinn des größten christlichen Kaisers, der je gelebt hat, nicht dulden wird, daß seine Befehle von seinen Dienern nicht ausgeführt werden. Die Ausführung derselben würde für mich in diesem Moment ein Werk der Barmherzigkeit sein, da ich mich in einiger Not befinde, weil ich krank gewesen bin und eine Tochter verheiratet habe. Ich habe zur

Himmelskönigin gefleht, daß sie bei Ew. kaiserlichen Majestät Fürsprache für mich einlege mit der Erinnerung an ihr Bild, welches jetzt zu Ihnen kommt, mit jenem schmerzlichen Ausdruck, den ich in ihre Züge zum Zeichen meiner Leiden hineingelegt habe. Ich schicke Ew. kaiserlichen Majestät auch Ihr Werk von der „Dreieinigkeit". In Wahrheit, wenn meine Leiden nicht gewesen wären, würde ich es viel eher fertig gemacht und abgeschickt haben, obwohl ich in der Absicht, Ew. kaiserliche Majestät zufrieden zu stellen, mir nichts daraus gemacht habe, zwei und drei Mal die Arbeit vieler Tage wegzuwischen, um das Werk zum Ziele meiner Zufriedenheit zu führen. Darüber habe ich mehr Zeit gebraucht, als ich es gewöhnlich zu tun pflege. Wenn ich Ew. kaiserliche Majestät zufriedengestellt habe, werde ich mich sehr glücklich schätzen, sowie ich Sie bitte, meinen heißen Wunsch, Ihnen zu dienen, anzunehmen. Ich achte keinen Ruhm höher in dieser Welt, als Ew. Majestät zu gefallen, der ich mit aller Ergebenheit und Demut meines Herzens die unüberwindliche Hand küsse.

Aus Venedig am 10. September 1554

Das Porträt des Signor Vargas, welches auf dem Bilde angebracht ist, habe ich auf seinen Befehl gemalt; wenn es Ew. Majestät nicht gefallen sollte, so kann es jeder Maler mit zwei Strichen in eine andere Person verändern.

Ew. kaiserlichen Majestät demütigster Sklave
Titiano, Maler

ANMERKUNGEN

Zur Frage von Tizians Geburtstag:

Seitdem Cook im Jahre 1900 im Repertorium für Kunstwissenschaft die Frage „Wann war Tizian geboren“ mit der Meinung beantwortet hatte, es sei wahrscheinlich nicht im Jahre 1476 oder 1477 gewesen, sondern erst 1489 oder 1490, und seitdem Gronau sich für die ältere und traditionelle Datierung und damit für die fast hundertjährige Lebensdauer des Meisters ausgesprochen hat, herrscht über diese Frage das weitestgehende Ignorabimus, und die Meinungen sind und bleiben geteilt.

Vasari und Dolce lassen Tizian um 1490 geboren sein. Dagegen steht Borghini, der in seinem, 1584 — also bald nach Tizians Tode — herausgegebenen „Riposo“ als Erster das Geburtsjahr 1476 angibt. Unterstützt wird diese Angabe durch den bekannten Brief Tizians an Philipp II. aus dem Jahre 1571, wo er sich als einen Fünfundneunzigjährigen bezeichnet, und durch die Briefe des spanischen Gesandten und des spanischen Konsuls in Venedig an ihren Souverän: Der Gesandte Garcia Hernandez schreibt im Oktober 1559, Tizian sei mehr als 75 Jahre alt, im November 1561, er sei über 80 Jahre und unter dem 15. Oktober 1564, Tizian sei ca. 90 Jahre alt; dies sei ihm mitgeteilt von Leuten, die den Meister kannten. Und der spanische Konsul Thomas de Çornoça berichtet unter dem 6. Februar 1567 von dem 85 jährigen Tizian. Beide sprechen sich also für ein verhältnismäßig frühes Geburtsjahr aus. Wenn Cook darauf hinweist, es sei doch auffällig, daß die drei einzigen Angaben über Tizians hohes Alter in Briefen an Philipp II. stünden und man die Richtigkeit dieser Angaben füglich bezweifeln dürfe, weil ja Tizian vom König von Spanien etwas habe erreichen und ihn zu diesem Zwecke habe mitleidig stimmen wollen, so ist dagegen doch zu fragen, wie der Gesandte und Konsul dazu kämen, Tizian diesen Liebesdienst zu erweisen. Man kann sich nicht gut vorstellen, daß Tizian sie darum ersucht habe, erst 1559, dann 1561 und nochmals 1564 den einen, dann 1567 den anderen. Sie müssen schon guten Glaubens geschrieben haben.

Was dagegen von der Glaubwürdigkeit Vasari's in solchen biographischen Dingen gehalten werden kann, hat Gronau (Repertorium XXIV. S. 459/460) auseinandergesetzt. Schlimmstenfalls aber stand hiernach die Frage bei einem „Non liquet“ still.

Nun hat sich aber auch Pietro Aretino, der Tizian so gut kannte wie wohl niemand sonst, einmal zu dieser Frage geäußert. Er schreibt im Jahre 1542 an Tizian, um ihm auf seinen Wunsch sein Urteil über das eben gesehene Kinderbildnis der Clarice Strozzi (das bekannte Berliner Bild) zu sagen. Der Brief steht in der großen Pariser Ausgabe von 1609, im zweiten Bande auf Seite 288 v. (Abgedruckt ist er im Anhang der von Guido Batelli im Jahre 1910 bei Le Monnier in Florenz herausgegebenen Ausgabe des berühmten Dialogs des Lodovico Dolce „L'Aretino, Dialogo della Pittura," auf Seite 242):

„Jo ho visto, compare, da voi ritratta la bambina del sig. Roberto Strozzi, grave ed ottimo gentiluomo. E perchè cereate il mio giudizio, dico vi che se io fossi dipintore, mi dispererei, benchè bisogneria che il mio vedere parteeipasse del eonoscimento divino volendo comprendere la cagione per cui dovessi disperarmi. Certo che il pennel vostro ha riserbati i suoi miraeoli nella maturità della vechiezza . . . ." usw.

Wenn einer, und besonders ein Schmeichler, im Jahre 1542 seinem Freunde angesichts eines eben fertiggewordenen Gemäldes schreibt: „Dein Pinsel hat sich seine Wundertaten für Dein reifes Greisenalter aufgespart", so hat dies doch keinen Sinn, wenn Tizian erst 1489/90 geboren gewesen wäre. Der Zwei- oder Dreiundfünfzigjährige hätte sich den Ausdruck „reifes Greisenalter" verbitten müssen. Bei einem mehr als Sechzigjährigen dagegen ist der Hinweis auf das „Greisenalter" keine Beleidigung. In einem Briefe an den König von Spanien vom 5. Oktober 1544 (oder 1545?) bezeichnet sich Tizian selbst als alten Mann, und im Jahre 1548 schreibt er an Granvella aus Augsburg über seine „veechia vita". Der ganze Brief Aretinos ist nicht so abgefaßt, daß man aus seinem Wortlaut und seinem Ton eine auch nur versteckte Bosheit gegen den Freund heraushören könnte. Zudem waren gerade damals die Beziehungen zwischen Tizian und Aretino besonders innig. Drei Jahre später hat Tizian den Abenteurer ja selbst wieder einmal porträtiert.

Zum Titelbilde:

Selbstbildnis Tizians. Berlin, Museum. Aus der Sammlung Solly, vorher bei Cicognara. Dieser hatte das Bild aus der Casa Barbarigo del ramo di San Raffaele erworben; der letzte Sproß der Familie

Barbarigo, Agostino, war 1814 gestorben. An einen Barbarigo hatte Tizians Sohn Pomponio das väterliche Haus anno 1581 verkauft. Wahrscheinlich befand sich dieses Selbstbildnis darin. — Leinwand. 96 : 75 cm. — Am rechten Ohr ein Pentimento. — Wams lackrot in den Schatten, rosa im Licht, dunkelbrauner Mantel mit Bisamkragen, silberweiße Damastärmel, Kette korallenrot gehöht, Tischdecke hell oliv, Hintergrund braun. Der bekannte Kupferstich Agostino Carraccis (B. 152) ist nach diesem Gemälde kopiert.

Zu Abb. 2. Verehrung Petri. Antwerpen, Museum. Die Fahne in der Hand des Pesaro trägt das Wappen des Borgia. Pesaro selbst ist in Dominikanertracht — er war Titularbischof von Paphos. — Das Bild war zeitweise im Besitze König Karl I. von England, später in dem des Königs Wilhelm I. der Niederlande. In Venedig hat es van Dyck skizziert. — Leinwand auf Holz. 183 : 145 cm. Das Bild scheint am oberen Rande um 10 cm Breite verkürzt zu sein. — Der Kopf des Petrus stark übermalt, der gelbe Mantel grün geworden. Der Himmel mit zu viel Gelb aufgelichtet. Auf der Tafel am unteren Bildrande steht, jedoch nicht von Tizians Hand:

Ritratto Di Nuo Di Ca^{sa} Pesaro
In Venetia Che Fu Fatto
Generale Di Sta Chiesa
Titiano F.

Zu Abb. 3. Der heilige Markus mit Cosmas, Damian, Rochus und Sebastian. Gemalt für die Kirche San Spirito in Isola, als Dankbild für das Erlöschen einer Pestepidemie. Im Jahre 1653 nach Sta. Maria della Salute überführt. — Leinwand. 275 : 170 cm. Ausbesserungen am Nacken des Cosmas, an den Zehen des rechten und an der Ferse des linken Fußes des Sebastian. Schwarze Flecke an den violetten Strümpfen des Rochus.

Farbenverteilung: Himmel gedeckt blau mit grauweiß, Sockel grau, Decke flaschengrün mit schwarzen Streifen. Markus hellscharlach Gewand, Mantel bleu nattier, dasselbe Blau im Gewand des Damian, der schwarzen Rock mit weißem Hemdausschnitt trägt. Rochus: Schwarzer Rock, violette Strümpfe, hell scharlach Armel. Fleisch dunkelbraun. Sebastian: warmbraunes Fleisch, weißer Hüftschurz. Cosmas: zinnoberroter Mantel. Pavimont: elfenbeingelbe und dunkelrosa Platten, schiefergraue Streifen.

Zu Abb. 4. Zigeunermadonna. Wien, Galerie. War 1660 in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel. Von Venturi und Cook für Giorgione erklärt, von L. Justi mit Fragezeichen für eine gemeinschaftliche Arbeit von Giorgione und Tizian. — Gegen Giorgione spricht meines Erachtens die etwas grobe Flächenführung und das wenig modulierte Lineament. — Holz. 67 : 84 cm. Ausbesserungen: Himmel, Kopf und Hals zum Teil sehr hart übermalt. Die Brüstung ist vollständig neu. Der Akt gut erhalten.

Farben: dunkelrotes Gewand, vergißmeinnichtblauer Mantel, der Bausch an der Hand ein rötlich schimmerndes Grün. Vorhang leuchtend smaragdgrün mit gelben Lichtern. Streifen schwarzgrau, rot, gelb und lila. Landschaft grünlichbraun, rötlichbrauner Baum, auf dem Hause zartrosa Licht. Berge hellblau. Himmel (neu): unten orangegrau, nach oben blaugrau werdend.

Zu Abb. 5. Kirschenmadonna. Wien, Galerie. Aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm. — Leinwand auf Holz. 81 : 100 cm. Im Jahre 1853—56 von Engert restauriert. Damals kam auf der Rückseite die ursprünglich geplante Komposition heraus. (S. Lützow, Graphische Künste 1881. III. S. 82). Die beiden Heiligen sind eine Zutat der letzten Stunde, ursprünglich war ein zweiter Vorhang an ihrer Stelle geplant. Da Dürer dieses Bild gekannt und in seiner in Venedig anno 1506 gemalten Madonna mit dem Zeisig benutzt hat, ist das Jahr 1506 der späteste Termin für seine Entstehung. Es kann indessen nicht lange vor diesem Jahre gemalt sein. Übermalungen: Kopf und Hand des Joseph. Bart des Zacharias. Brüstung. Sehr viel am Himmel links.

Farben: Gewand hellscharlach, in den Lichtern goldgelb, in den Schatten Krapplack. Kopftuch dunkelvergißmeinnichtblau. Vorhang granatroter goldgemusterter Damast. Zacharias dunkelgrüner Rock, Turban grau und rötlich. Joseph brauner Rock. Gewand des Knaben graugelb. Fleischfarbe der Männer bräunlich, Madonna blaßrosagelb, Kinderakt viel Rosa in den Schatten.

Zu Abb. 6 9 (Tizians Fresken) siehe: Theodor Hetzer: Die frühen Gemälde des Tizian (Basel 1920). Seite 7 ff. Zu den Studien für die Fresken s. Hadeln: „Zeichnungen der früheren Zeit Tizians". Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XXXIV. S. 224 ff.

Zu Abb. 10. Salome. Rom, Pal. Doria. Von L. Justi für Giorgione gehalten, doch wohl mit Unrecht. Morelli sprach sich für Tizian aus, Crowe und Cavalcaselle merkwürdigerweise für Pordenone. — Leinwand. 75 : 72 cm. Ausbesserungen: Kopf und Hals verputzt, Gewand etwas übermalt, nach Abnahme der Lasuren. Die Figur der Dienerin fast ganz neu. Ein anderes Exemplar, mit hinzugefügter Landschaft, in der Sammlung Benson in London, ist bestenfalls eine Werkstattreplik, wahrscheinlich nur Kopie.

Farben: Gewand: dunkelkirschrot, auf der rechten Schulter dunkellila; darauf ein „Zebelin" in Goldgelb, Braungelb, Lila und Grün. Gewand der Dienerin (neu): grün mit rötlichen Reflexen.

Zu Abb. 11. Mann mit Handschuh. Paris, Louvre. Stammt aus Sammlung Louis XIV. — Signiert auf dem Rock: Ticianus. F. — Leinwand. 100 : 89 cm. Gewand und Schaube schwarz, Handschuhe rehbraun, Halskette aus Korallen.

Zu Abb. 12/13. Himmlische und Irdische Liebe. Rom, Gal. Borghese. Erwähnt in Ridolfis „Maraviglie" I. S. 257 als „due donne vicine ad un fonte, entro a cui si specchio un fanciullo". Im Jahre 1613 im Besitze des Scipione Borghese. Über den poetischen Inhalt: E. Steinmann und Olga von Gerstfeld in „Pilgerfahrten in Italien" (Leipzig. 1912) Seite 255 ff. Ferner: Poppelreuter: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVI. S. 41 ff. und Schrey: Kunstchronik XXVI. Spalte 567 ff. Über die Erhaltung: Kunstchronik XXXII. Spalte 291. Das Wappen am Brunnenrand ist das des Niccolo Aurelio, Großkanzlers von Venedig, der vielleicht der Besteller oder der Käufer des Bildes war. Ausbesserungen: Firnisflecken über den ganzen Akt hin, besondere Schäden an Stirn, Wange, Hals, Oberkörper, rechter Schulter, rechtem Unterarm und linkem Fuß. — Die Landschaft soll nach Wenzel (Kunstchronik XXII. Spalte 291) ursprünglich grünlicher gewesen sein und den braunen Ton erst im 17. Jahrhundert durch Übermalung erhalten haben. — Leinwand. 108 : 256 cm. Farben: Mantel der nackten Frau: hellscharlach. Dieses Rot kommt wieder im Schuh und im Ärmel der bekleideten Frau.

Zu Abb. 14. Taufe Christi. Rom, Kapitol. Erwähnt als Werk Tizians von Antonio Michiel (dem Anonymus des Morelli), der das Bild im Jahre 1531 im Hause des Stifters Giovanni Ram in Venedig sah.

Trotz dieser guten Beglaubigung hielten es Crowe und Cavalcaselle für eine Arbeit von Paris Bordone. Auch Hetzer (a. a. 6) sprieht es Tizian ab. Gegen ihn und seine Methode, die manchmal aesthetisch richtige Beobachtungen zu falschen kunsthistorischen Schlüssen benutzt, wendet sich Hadeln in der Rezension des Hetzerschen Buches in der „Kunstchronik". 1920. No. 48. S. 931. — Leinwand. 115 : 89 cm. — Die Lasuren sind ziemlich weitgehend abgeputzt.

Zu Abb. 15. Die drei Lebensalter. London, Galerie Bridgewater. Von Vasari in Faenza bei Giovanni da Castel Bolognese gesehen (VII. S. 435). Um 1700 war es in Augsburg beim Kardinal Otto Truchseß. Kam dann in den Besitz der Königin von Schweden. Im Jahre 1772 verkaufte es der Principe Odescalchi an den Regenten von Frankreich. Im Jahre 1798 kam es durch Verkauf der Galerie Orléans an den Duke of Bridgewater.

Burckhardt hielt das Bild für eine „achtbare venezianische Kopie", und auch Hetzer wendet einiges gegen die Authentizität ein. Doch dürfte es eher ein, wenn auch etwas verblaßtes und in der oberen rechten Hälfte verputztes Original sein. Die andren Exemplare (Doria, Borghese, Dudley, Farrer) sind sicher Kopien. — Leinwand. 106 : 182 cm.

Zu Abb. 16. Madonna mit dem Kaninchen. Paris, Louvre. Das Bild, wahrscheinlich um 1530 für Federigo Gonzaga von Mantua gemalt, ist wegen seines sehr palmesken Charakters außer der chronologischen Reihe an dieser Stelle abgebildet. Es befand sich früher in der Sammlung Louis XVI. — Leinwand. 70 : 84 cm. Signiert links auf einem Stein: Ticianus F.

Farben: Maria in Scharlach und Nattierblau. Katharina trägt ein Kleid aus gestreiftem Goldstoff. Landschaft bräunlichgrün, Berge blau, Himmel blaugrau mit rosaorange. Kopie von Edouard Manet.

Zu Abb. 17. Flora. Florenz. Uffizien. Aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm. Sandrart hat das Bild gestochen mit der Unterschrift es sei Tizians Geliebte, dargestellt. — Leinwand. 79 : 63 cm. Linke Brust ziemlich verputzt, das Fleisch ist durch Verlust der Lasuren kalt geworden.

Farben: Hintergrund olivgrau, gelbrosa Inkarnat, Haare weizenblond, Augen blau, Hemd weiß mit blauen Schatten. Gewand scharlachrosa, an den Armen lilarosa mit Gold.

106. Toilettenszene. New York

Zu Abb. 18. Maîtresse du Titien. München. Sammlung von Nemes. Das Bild im Louvre, das aus der Sammlung Karl I. von England stammt, ist dem hier zum ersten Male abgebildeten der Sammlung v. Nemes gehörenden so sehr unterlegen, daß es nun als Replik angesprochen werden muß trotz guter Provenienz: Es stammt aus der Sammlung des van Dyck (siehe: Jenny Müller-Rostock, Zeitschrift für bildende Kunst.

1922. S. 23). Doch hat van Dyck auch in andren Fällen eine Replik als Original geführt. Es unterscheidet sich im Wesentlichen durch die schlechtere Zeichnung, besonders in der Hand der Frau, durch eine gewisse Zusammenhangslosigkeit der Teile, durch die süßliche Flauheit im Ausdruck des Mannes, sowie vor allem durch die unreine Farbe von dem Original. Auf dem Pariser Exemplar ist die untere rechte Hälfte des Bildes farbig unklar, das Kleid, der Armel und die Schärpe haben alle den gleichen schieferigen schwarzgrünen Ton, auf der Brüstung fehlt der einfache Frisierkamm.

Farben des Originals der Sammlung von Nemes: Kleid der Frau lorbeergrün mit goldenen Lichtern, Armel dunkelrosa mit hellrosa Lichtern, Schärpe rotviolett mit etwas Gold. Wams des Mannes tief blaugrün, Armel dunkelbraunrosa, Gesicht braun, Hände rötlichbraun, Brüstung schiefergrau, Kamm gelb. — Leinwand. 96 : 76 cm. Die alte Bezeichnung: „Laura Dianti und Alfonso d'Este" ist falsch. Laura Dianti sah anders aus (s. Abb. 46). Es handelt sich um eine beliebige Toilettenszene. Eine andere, offenbar eigenhändige Variante dieses Gegenstandes befindet sich in New York, Slg. Henry Goldmann (Abb. 106). Siehe: W. R. Valentiner, „Belvedere" 1922, Heft 2.

Zu Abb. 19. Madonna mit vier Heiligen. Dresden, Galerie. Das Bild, das im Jahre 1747 aus Casa Grimani dei Servi gekauft wurde, hielten Crowe und Cavalcaselle für ein Frühwerk Schiavones. Auch Hetzer spricht es, auf Grund formal-analytischer Momente, dem Tizian ab. — Holz. 138 : 195 cm.

Farben: Madonna dunkelscharlach Gewand mit dunkelblauem Mantel, rosa Armel. Vorhang flaschengrün, Mantel der Magdalena das gleiche Grün, etwas heller. Gewand perlweiß, fliederfarbenes Haarband. Hieronymus rotbraunes Fleisch, zinnoberroter Mantel, silberweißes Hemd. Paulus dunkelbraun, Gewand tiefgrün. Täufer dunkelbraun, Schurz sandgrau, Gewandstück auf Schulter silberweiß. Säulen steingrau, Himmel dunkelvergißmeinnichtblau, Wolke grau mit goldenem Licht. Die Farbenkomposition ist echt tizianisch, ebenso wie die teils flüssige, teils gedeckte Malweise, eine Weiterentwicklung der in der Kirschenmadonna vorliegenden Farbenbehandlung.

Zu Abb. 20. Der Zinsgroschen. Dresden, Galerie. Gemalt für Alfonso d'Este von Ferrara. Erworben 1746 aus der herzoglichen Galerie in Modena. — Holz. 75 : 56 cm. — Bezeichnet auf dem Kragen des Pharisäers: Ticianus F. — Anno 1746 restauriert durch Palmaroli. Die Partien um Nase und Kinn Christi entbehren der Lasuren. Das Haar links vom Gesicht vor dem Hintergrund etwas übermalt, die Umrisse nachgezogen, die Schatten verstärkt. Auch der Umriss des Pharisäerkopfes nachgebessert.

Farben: Gewand Christi scharlachrot, Mantel dunkelblau. Inkarnat sehr blaß. Pharisäerkopf braungelb, Hand tabakbraun, Hemd gelbweiß. Grund dunkelolivgrau.

Zu Abb. 21/23. Mariä Himmelfahrt (Assunta). Venedig, Frarikirche. 1516 für den Hochaltar der Frarikirche gemalt, 1518 aufgestellt, in einem eigens komponierten Marmorrahmen von Bregno. Von 1817 bis 1920 in der Akademie. Jetzt wieder in situ. — Holz. 690 : 360 cm. Mehrfach restauriert: 1817 durch Baldassini, später abermals, durch Florian und Querena. Obere Partie verhältnismäßig gut erhalten, nur fehlen Lasuren; andere Hälfte ziemlich übermalt, das gelbe Gewand Petri ganz neu.

Farben: Madonna, Rückenfigur rechts, Aufschauender links starkes Scharlachrot. Alle drei Figuren begleitet von kühlerer Farbe, Madonna mit blauem Mantel, neben der Rückenfigur kaltgrünes Gewand, Eckfigur links hat ebenfalls zeisiggrünen Mantel. Auf diesen kühlen Farben liegen starke weiße Lichter, die Wolken zu Füßen der Madonna silberweiß. Gottvater rot, blau und silberweiß. Die Mittelfigur der Apostelgruppe ganz dunkelrubin, die Eckfigur rechts ebenso. Himmel mattblau mit graugelben Wolken, am oberen Bildrande rosa-orange.

Zu Abb. 24. Zeichnung zur Apostelgruppe der Assunta. Paris, Louvre. S. Hadeln. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XXXIV. 224 ff.

Zu Abb. 25. Mariä Verkündigung. Treviso, Dom. Gemalt wahrscheinlich 1519 im Auftrage des Vikars Burcardo Malchiostro. Noch in situ. — Holz. 270 : 195 cm. Sprünge in der oberen Bildhälfte. Rechtes Auge, rechte Hand und Wange der Maria retouchiert, ebenso die Füße des Engels und die Stirn des Stifters.

Farben: Gewand der Madonna kirschrot mit Krapplack. Mantel dunkelblau, das Tuch über der linken Brust dunkelquittegelb, das

Buch olivgrün. Gewand des Engels weißrosa, Flügel dunkelbraunrot. Stifter mattpfirsichrot mit rosa Lichtern, dunkleres Mantelfutter. Landschaft goldbraun mit grünblau, Himmel graublau mit orangegoldner Wolke, oben links dunkelblau. Der Baumwipfel rechts braungrün. Architektur graugoldbraun. Paviment abwechselnd elfenbeingelbe und stumpfkirschrote Platten, dunkelzeisiggrüne Streifen.

Zu Abb. 26. Zeichnung zum Sebastian. Frankfurt, Staedel. S. Hadeln. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXXIV. S. 224 ff.

Zu Abb. 27. Auferstehungsaltar. Brescia. San Nazaro e Celso. Der Altar, von Altobello Averoldo gestiftet, ist noch in situ. Er hatte Flügel mit musizierenden Engeln von Moretto. — Holz. 360 : 360 cm. Signiert auf dem Säulenstumpf rechts beim Sebastian: Ticianus faciebat M. D. XXII. — 1819 von Girolamo Romano aufgebessert. Himmel der Auferstehung übermalt, fast schwarz. Christus wirkt sehr hart. Die Verkündigungsbilder sowie die Tafel mit dem Stifter etwas stumpf geworden. Sebastian gut erhalten.

Zu Abb. 28. Verehrung der Madonna. Ancona. San Domenico. Gemalt für San Francesco in Ancona. — Holz. 312 : 205 cm. Signiert auf dem Zettel vorn: Aloysius Gothius Ragusinus fieri fecit M. D. XX. Titianus Cadorinus pinsit.

Zu Abb. 29. Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen. Rom, Vatikan. Gemalt als Altarbild für die Kirche S. Nicolo dei Frari in Venedig. 1770 von Clemens XIV. angekauft. Ursprünglich halbrund oben abgeschlossen, wurde es damals, um als Pendant zu Rafaels Transfiguration aufgestellt zu werden, viereckig gemacht. Die Heiligen sind, von links nach rechts: Katharina von Alexandrien, Nikolaus von Bari, Petrus, Antonius von Padua, Franziscus, Sebastian. — Holz. 398 : 263 cm. Lasuren zerstört, Hintergrund fleckig. Ganz neu: Fuß des Franciscus, ein Stück unterhalb des rechten Knies beim Sebastian.

Zu Abb. 30. Zeichnung zum Franciscus des vorigen Bildes. Florenz. Uffizien. S.: Hadeln. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XXXIV. S. 224 ff.

Zu Abb. 31. Himmelfahrt Mariä. Verona, Dom. In situ. — Holz. 580 : 320 cm. — Firnis überall sehr fleckig geworden. Madonna blauer Mantel, mattrubinrotes Gewand, weißer Schleier. Sarkophag graugelb.

107. Mariä Verkündigung. Venedig, San Rocco. Um 1540

Apostelgruppe sehr viel stumpfes Rot, Petrus durch Weiß und Goldgelb herausgehoben, wirkt fast kalt in seiner Umgebung, die auf Braunviolett bis Scharlach steht. Himmel graublau mit tiefgoldnen Wolken.

Zu Abb. 32–34. Madonna della Casa Pesaro. Venedig, Frarikriche. Noch in situ. In Auftrag gegeben 1519 vom Türkensieger Jacopo Pesaro, fertig 1526. An den Sieg über die Türken erinnert der Gefangene im Turban bei dem Gewaffneten links unter der Palme mit den Wappen Borgia und Pesaro. Jacopo Pesaro kniet links, in schwarzer Seide. — Leinwand. 690 : 380 cm. Im 19. Jahrhundert durch Bertani restauriert. Nachgedunkelt.

Farben: Madonna scharlachrot bis dunkelrubinrot, Mantel dunkelvergißmeinnichtblau. Petrus dunkelpreußischblau, Mantel quittegelb. Fahne bordeauxrot bis pfirsichrot mit Gold, ebenso der kniende Mann rechts in Brokat. Der Knabe perlweiße Seide, die Männer dahinter schwarz. Links der Gewaffnete schwarz mit weißen Lichtern, Turban daneben weiß. Gewand des Türken mattrubinrot, Ärmel des Stifters perlgrau. Die Farben in der unteren Bildhälfte diagonal symmetrisch, Madonna und Petrus isoliert. Franciscus braungrau, Architektur graubraun. Himmel kobaltblau mit graugelben Wolken.

Zu Abb. 35. Grablegung. Paris, Louvre. Gemalt für den Markgrafen von Mantua. 1628 von Karl I. erworben. Später kaufte der Bankier Jabach in Paris das Bild für 3210 Francs und gab es an Louis XIV. für denselben Preis weiter. In England war es das Lieblingsbild van Dycks. — Leinwand. 148 : 215 cm. — Gut erhalten. Maria in blauem Mantel, Magdalena in gelbem Gewand mit violettem Schleier. Joseph von Arimathia tiefgrün, Johannes dunkelzinnober. Nikodemus (rechts) in blutrotem, reichgemustertem Obergewand mit grünem Futter und braunen Ärmeln. Graublauer Abendhimmel mit rosaorange Licht.

Zu Abb. 36. Christoforus. Fresko im Dogenpalast; am Fuß der Treppe zwischen den Privatgemächern des Dogen und der Halle. Wahrscheinlich bald nach Andrea Grittis Dogenwahl, 1523, gemalt. — Ziemlich gut erhalten. Christoforus in Blau und Rot, Gewand hinter dem Christusknaben mattgelb. Sehr offener Pinselstrich, wohl wegen der diffusen Beleuchtung.

Zu Abb. 37. Studienblatt zum Petrus Martyr. Lille, Musée Wicar. S.: Hadeln. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XXXIV. S. 224.

Zu Abb. 38. St. Petrus Martyr. Tizians Original verbrannte im Jahre 1867 in der Rosenkranzkapelle der Kirche San Giovanni e Paolo zu Venedig. An Ort und Stelle steht jetzt eine gute alte Kopie von Cardi da Cigoli. Tizian siegte bei der Konkurrenz für dieses Bild mit seiner Skizze über Palma und Pordenone. Eine gute Beschreibung des Originals findet man in Heinses „Ardinghello" S. 47 (Ausgabe des Propyläen-Verlages, Berlin 1921).

Farben (der getreuen Kopie): Die Mönche in weiß mit schwarzen Mänteln. Der Mörder rotbraun mit weißem Hemd und zinnoberrotem Schurz. Baumstämme silbergrau bis rotbraun, Erdboden ebenso, Laub grünbraun bis rostbraun. Himmel gedeckt blau mit weißen, orangerosa beleichteten Wolken, oben rötlicher. Engelkörper rosagelb, Flügel blau und silber.

Zu Abb. 39. Das Venusfest. Madrid, Prado. Gemalt für Alfonso I. Este von Ferrara. Später im Escorial. — Leinwand. 172 : 175 cm. — Das Thema ist genommen aus Philostrats „Andriern" (s. Wickhoff, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XXIII. S. 118 ff.). Signiert auf dem weißen Tuch vorn: Di Ticianus. — Am Himmel und am Mädchen mit dem Spiegel Retouchen. Akte warmrosagelb, mit grauen und grünlichen Schatten. Himmel zartblau, Landschaft warmbraungrün. Gewand des oberen Mädchens rechts kirschrot, Rock des Mädchens mit dem Spiegel (oder Tympanon) ultramarin.

Zu Abb. 40. Bacchanal. Madrid, Prado. Provenienz und Thema wie Nr. 39. — Leinwand. 175 : 193 cm. Signiert auf dem Zettel an der Brust des liegenden Mädchens in der Mitte: Ticianus. Inschrift auf dem Notenblatt: „Chi boit et ne reboit ne cais qua boir soit". Abgeputzt Knie, Gewand und Knöchel des nackten Mädchens rechts vorn, Kopf des Tänzers in rotem Kleid, Gesicht der tanzenden Bacchantin, Schultern, Arme und Hände des Mädchens mit dem Signaturzettel, Schulter und Arme des Mädchens daneben. Himmel ohne Lasuren.

Kopie von Rubens im Museum zu Stockholm. Das Bacchanal von Giovanni Bellini, 1514 für Alfonso d'Este gemalt, ist jetzt in New-York, Sammlung Hamilton. (Vorher war es in den Sammlungen Ludovigi und Aldobrandini). Abbildung siehe Kunstchronik. 1921. Seite 413.

Zu Abb. 41. Bacchus und Ariadne. London. National Gallery. Gemalt für Alfonso I. Este von Ferrara. 1598 vom Kardinallegaten Aldobrandini nach Rom gebracht, später Gal. Barberini, dann 1806 englischer Privatbesitz. 1826 für National Gallery erworben. — Thema aus Catull. Carmina. Lib. LXVI. — Leinwand. 172 : 185 cm. Signiert auf der Vase links: Ticianus F.

Diese drei Bilder sind von Varotari getreu kopiert (Galerie Bergamo) Bacchus undr Aiadne auch von Poussin und von Rubens (Stockholm).

Zu Abb. 42. Federigo Gonzaga von Mantua. Madrid, Prado. Früher Alfonso von Este genannt, auch Ercole II. Este (C. Justi: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XV). Die heutige Benennung, auf Gronau zurückgehend, ist wohl allgemein akzeptiert. — Holz. 125 : 99 cm. Stellenweise verputzt und übermalt. — Signatur „Ticiano" verdächtig. — Dunkler, goldbesetzter Rock, grüne Schärpe. Aschgrauer Grund.

Zu Abb. 43. Der Mann mit dem Falken. Amerika, Privatbesitz. Früher, auf Grund einer verdächtigen Inschrift auf der Rückseite Giorgio Cornaro genannt. Die neuere Bezeichnung auf Francesco Maria Rovere von Urbino ist auch unsicher. Vielleicht identisch mit einem Bilde im Besitze des van Dyck „Il Duca Sforza di Milano con un cane"? (Siehe: Jenny Müller-Rostock. Zeitschrift für bildende Kunst 1922. S. 23.) Das Bild war früher in Castle Howard. — Leinwand. 195 : 94½ cm. Hintergrund mit Fenster braun. Braunvioletter Jagdrock mit karmoisinroter Schärpe, der Jagdhund links unten weiß und braun gefleckt.

Zu Abb. 44/45. Francesco Maria della Rovere von Urbino. Florenz, Uffizien. Aretino schrieb über dieses Bild:

„Se il chiaro Apelle con la man' dell' arte
Rassemplo' d'Allessandro il volte e il petto."

Leinwand. 113 : 100 cm. Signiert links unten: Titianus F. — Braune Wand, bordeauxroter Samtvorhang. Gesicht braun mit grünlichen Schatten.

Zu Abb. 46. König Franz I. Paris, Louvre. Aus Sammlung Franz I. Tizian soll, nach einem Briefe Aretinos, das Bild dem Könige geschenkt haben. — Leinwand. 109 : 80 cm. Rosaroter Atlasrock mit schwarzbraunem Pelz und schwarzem Barett.

Zu Abb. 47. Kaiser Karl V. mit der Dogge. Madrid, Prado. Gemalt in Bologna 1530 oder 1533. — Leinwand. 192 : 111 cm. —

108. Madonna. München. Um 1545

Firnis trübe geworden, Mund und Kinn retouchiert. Vorhang satt tiefgrün, Haar und Bart rötlich, blaue Augen, sehr blasse Gesichtsfarbe. Hund gelbbraun.

Zu Abb. 48. Der Doge Andrea Gritti. Wien, Galerie Czernin. Das Bild sollte Tizian bis spätestens 1540 abliefern. — Leinwand.

155 : 114 cm. Signiert (jedoch nicht unverdächtig): Titianus E. F. (E für E ques). Mantel gold mit weißem Futter. Gewand matt erdbeerrot bis bordeauxrot. Hintergrund graugrün.

Zu Abb. 49. Pietro Aretino. Florenz, Pal. Pitti. Gemalt 1545, von Aretino dem Cosimo I. von Florenz geschenkt (laut Brief vom Oktober 1545). Dunkelbrauner Grund, dunkelrotes Gewand mit orange Lichtern. — Leinwand 108 : 76 cm.

Der Pamphletist Berni, eine Kreatur, später Feind Aretinos, schrieb folgendes Gedicht über dieses Bild:

„Datevi buona voglia, Tiziano
E dell' aver ritratto l'Aretino
Pentir non vi deggiate
Non manco lodi ve ne saran date
Di quant avete in simile soggetto:
Anzi d'assai piu quanto rinchiuso aggiate
Nello spazio d'un piccolo quadretto
Tutta l'infamia della nostra etate."

(S. Mazuchelli: Vita di Pietro Aretino. Seite 141.)

Zu Abb. 50. Bildnis eines jungen Mannes. Berlin, Museum. Aus Sammlung Solly(?). Früher Tintoretto genannt. Bei einer Reinigung fand man die echte Signatur. Van Dyck hat das Bild in seinem Skizzenbuch (Chatsworth) als Tizian gezeichnet, es war in seinem Besitz (s. Jenny Müller-Rostock, Zeitschrift für bildende Kunst. 1922. S. 23). — Leinwand. 94 : 72 cm. — Bezeichnet links in der Mitte: Tizianus. F.

Zu Abb. 51. Bildnis eines Engländers. Florenz, Pal. Pitti. Die Bezeichnung „Engländer" ist willkürlich. Gronau (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XXV. Beiheft S. 10) meint, es könne ein Bildnis des Guidobaldo Rovere von Urbino, Nachfolgers des Herzogs Francesco Maria, sein. — Leinwand 111:93 cm. Sehr lesenswert die schöne Beschreibung bei Taine, Voyage en Italie II. S. 227.

Zu Abb. 52. Eleonora Herzogin von Urbino (Schwester Federigos von Mantua). Florenz, Uffizien. — Leinwand. 111:102 cm. Schwarzes Kleid mit Gold. Hellwarmbräunlicher Grund, grüne Tischdecke.

Zu Abb. 53. Clarice Strozzi. Berlin, Museum. Tochter des Roberto Strozzi und der Maddalena Medici. 1878 aus Palazzo Strozzi

erworben. Von Aretino in seinem Briefe begeistert erwähnt. (Siehe Anm. 1). S. Gronau: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XXVII. S. 7. — Leinwand. 115 : 98 cm. Bezeichnet auf der Platte des Postaments: Titianus F. Auf einer Tafel an der Wand Inschrift: Annor II. MDXLII.

Zu Abb. 54. Laura Dianti. Richmond, Sammlung Cook. Geliebte und später Gemahlin Alfonsos I. Este von Ferrara. — Cesare von Este, ihr Enkel, sandte das Bild an Rudolf II. nach Prag. 1648 nahmen es die Schweden. Sammlung Königin Christine in Rom. Dann Sammlung Orléans, dann England. Über die Geschichte s. Carl Justi, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XX. 183 ff. und Herbert Cook, Burlington Magazine. VII. S. 449 ff. Über Laura Dianti: Detlev v. Hadeln, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. VI. S. 65 ff. — Leinwand. 117: 91½ cm. Stark verputzt. Saphirblaues Kleid mit gelbem Schleier, Negerknabe bunt, weiß, resedagrün, pfirsichrot und gold, — Kopien in Modena, Rom, Stockholm.

Zu Abb. 55. Die Bella. Florenz, Pal. Pitti. Wahrscheinlich das Bildnis einer Fürstenmaitresse von Urbino. Dieselbe Person halbnackt in Petersburg und Wien; von Tizian. — Am Hals, am Haar und am Hintergrund Lasuren abgeputzt. Vor dunkelgrauem Grund. Kleid blau und violettrot mit viel Gold.

Zu Abb. 56. Allegorie des Avalos. Paris, Louvre. Aus Sammlung Louis XIV. In einem Briefe des Avalos an Aretino ist davon die Rede, daß er sich mit seiner Gemahlin und seinem Sohne (diesen als Amor) von Tizian malen lassen wolle. Natürlich sind die Bildnisse Idealporträts. Die Frau erinnert, mit der Glaskugel in der Hand, an Bellinis Frau mit der Glaskugel im Kahn. — Leinwand. 121 : 101 cm. Die Frau trägt rotes Kleid, grünen Mantel und gelben Schleier. Hintergrund dunkelbraun. Das Gewand der Viktoria ist hellorange.

Zu Abb. 57/59. Mariä Tempelgang. Venedig, Akademie. In situ. (Das Gebäude der Akademie ist die ehemalige Scuola della Carità, für deren Refektorium das Bild 1534—1538 gemalt wurde). — Leinwand. 346 : 795 cm.

Hauptfarben: Rot, Blau, Gelb, Schwarz, fast symmetrisch im Bilde verteilt. Hohepriester blau, weiß, gold. Priester kardinalrot,

gelbes Unterkleid, schwarze Stola. Mönch schwarzbraun, Diener gelbe Kutte, rotes Unterkleid. Maria hellblau, Haar rotblond. Anna hellgelb und weiß, Begleiterin hellrot mit orange Unterkleid. Die Frau vor Joachim dunkelblau mit weiß, Joachim graublauer Rock und gelbbrauner Mantel. Senatoren: Zwei schwarz, mittlerer rot. Eierfrau dunkelblau, weißes Tuch. Zuschauer unter der Treppe: Blau, Schwarz, Gelb, Gelbrot, Grau und Weiß in gebrochenen Schattierungen. Treppe graubraun, bläuliche Säulen. Ziegelbau: lachsrosa. Architektur links graugelb, Berge dunkelvergißmeinnichtblau. Himmel mattblau und weiß. Retouchen: Landschaft und Himmel, Figur am Fenster links, Figuren auf Balkon und Soldat mit Hellebarde, Gesicht Annas. Kleid der Eierfrau ganz neu.

Zu Abb. 60. Zeichnung eines Reiters. Studie zur Schlacht. Oxford, University Galleries. S.: Hadeln: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XXXIV. S. 224.

Zu Abb. 61. Schlacht von Cadore. Kopie. Florenz, Uffizien. Das Original, das im Saal des großen Rates im Dogenpalast 1537—39 gemalt wurde, ging im Jahre 1577 durch Brand zugrunde. Die ganze Komposition ist gestochen von Fontana. (S.: Fischel, Klassiker der Kunst, Tizian. S. 72.) Die Ölkopie der Uffizien gibt den größeren Teil des Bildes wieder. — Ein Frauenkopf aus diesem Gemälde, in der Galerie in Bergamo, steht im Stil zwischen Tizian und Veronese (siehe O. Fischel, Kunstchronik 1922. Seite 412).

Zu Abb. 62. Tobias und der Engel. Venedig, San Marziale. In situ. — Leinwand. 200 : 145 cm. — Teilweise verputzt, Firnis trübe geworden.

Harmonie in Scharlachrot, Goldgrün und Silber. Gewand des Engels scharlachrot mit silberweißen Rändern. Schale und Hund silbergrau. Tobias matt quittegelb, silberweißes Hemd und silberweißer Tisch. Die große Wolke silbergrau, darüber graugrüne Wolken. Wald goldgrün, Eremit goldbraun, Boden braungrün.

Zu Abb. 63. Ecce Homo. Wien, Galerie. Gemalt für einen Niederländer, Hans von Haanen, in Venedig. Von dessen Familie kaufte es später der englische Gesandte Sir Henry Wotton für den Duke of Buckingham. Pilatus trägt die Züge Aretinos, der Türke soll Sultan

Soliman sein, der Mann links unter ihm könnte Tizian sein. Ungleichmäßig gereinigt und stellenweise nachgedunkelt. — Leinwand. 262 : 360 cm. — Signiert auf dem Zettel an der Treppe: Titianus Eques Ces. F. 1543.

Zu Abb. 64. St. Johannes der Almosenspender. Venedig. S. Giovanni Elemosinario. In situ. Gemalt im Auftrag des Dogen Andrea Gritti. Datiert am Altar 1533. Ursprünglich oben halbrund abgeschlossen. — Leinwand. 350 : 150 cm. Kobaltblauer Himmel mit weißen Wolken unter dunkelgrünem Vorhang. Gewand des Heiligen dunkelzinnober, weißer Überwurf, rubinroter Schulterkragen. Bettler dunkelbraungrünlich. Stufen graugelber Marmor mit schwarzen Adern.

Zu Abb. 65. Dornenkrönung. Paris, Louvre. Gemalt für Sta. Maria delle Grazie in Mailand. — Holz. 303 : 180 cm. — Signiert an der obersten Treppenstufe: Titianus F.

Zu Abb. 66. Papst Paul III. mit Ottavio und Kardinal Farnese. Neapel, Museum. Gemalt in Rom 1545/46. — Retouchen an der Stirn und dem Kleid des Papstes sowie an der rechten Hand und den Beinen des Ottavio.

Zu Abb. 67. Papst Paul III. Neapel, Museum. Gemalt wahrscheinlich in Bologna 1543. — Leinwand. 106 : 83 cm.

Zu Abb. 68/69. Karl V. bei Mühlberg. Madrid, Prado. Gemalt 1548 in Augsburg. Die Rüstung und das Pferdegeschirr, die Tizian gemalt hat, befinden sich in der Armeria zu Madrid. — Leinwand. 332 : 279 cm. 1608 durch Feuer beschädigt, besonders im unteren Teil, der restauriert wurde. Farbfläche etwas stumpf geworden.

Zu Abb. 70. Karl V. München, Pinakothek. Gemalt 1548 in Augsburg — Leinwand. 200 : 118 cm. Signiert rechts an der Brüstung: Titianus F. MDXLVIII. Damastvorhang stumpf goldgelb, Fußbodenzinnober, Stuhlbezug rubinrot mit rosa Lichtern. Steine graugrün. Landschaft braungelbgrün, Himmel goldgrau mit mattgelb und mattorange. Gewand schwarz, Handschuhe rehbraun, Gesicht gelblichbleich. Übermalt Hintergrund, Beine, Handschuhe und Teppich.

Zu Abb. 71. Philipp II. Ehemals Sammlungen Habich, Kassel, und Lenbach, München. Dann Agnew, London. Das Bild, nach dem Leben

gemalt, stammt aus der Casa Barbarigo-Giustiniani in Padua. Gemalt 1550 in Augsburg. — Leinwand. 96 : 75 em.

Brauner Damast mit silbernen Blumen, sehwarzes Barett, dunkelbrauner Pelz, Anzug und Stuhl weiß, am Stuhl roter Besatz. Die blassen Fleiseh1iehter neigen in den Halbtönen zu hellem Rot, Sehatten um Augen und Nase sind sehwarz angelegt. Am Fensterrahmen einige Retouehen.

Zu Abb. 72. Philipp II. in Rüstung. Madrid, Prado. Gemalt 1550 in Augsburg. Als Werbebild an Maria Tudor von England gesandt. Als ihre Vermählung im Jahre 1554 stattfand, wurde das Bild an Maria von Ungarn zurüekgegeben, die es 1556 mit naeh Spanien nahm. — Leinwand. 193 : 111 em. Panzer mit viel Gold, Anzug weiß. Helm steht auf einer mit rotem Samt bezogenen Konsole; dunkle Wand, tiefrotbrauner Teppieh.

Zu Abb. 73. Der Jäger. Kassel, Galerie. Auf der Auktion Due de Tallard, Paris 1756, für 1140 Livres erworben. Vorher Cabinet Carignan im Palais Soissons (1750 Livres), vorher, 1732, in der Sammlung de la Chataigneraye. Carl Justi (Jahrbueh der preußisehen Kunstsammlungen. XV. S. 167/68) hält den Dargestellten für Giovanni Franeeseo Aquaviva, Herzog von Atri. — Leinwand. 223 : 151 em.

Landsehaft bräunlieh dunkelgrün, fahle Ebene. Gewand rot mit Gold, etwas orange. Hut purpur. Himmel zartblau mit perlfarbenen Wolken, reehts dunkelgrau. Huud silberweiß mit goldgelb.

Zu Abb. 74 76. Deekenbilder in Sta. Maria della Salute, Venedig. Gemalt für die Kirehe S. Spirito. Ursprünglieh wollte Sansovino die Bilder von Vasari malen lassen, als aber Vasari weggereist war, malte sie Tizian (naeh Vasaris Mitteilungen). Die Bilder wurden später in die Deeke der Sakristei gebraeht.

Farben des Abrahamsopfers: Abraham orangegelbe Tunika mit grünliehem Mantel, der Engel in gelb und violett, Isaak seharlaehrot. Der linke Fuß des Engels besehädigt. Himmel mattblau und silberweiß. David und Goliath: Goliath braune Lederrüstung, David gelb und grün. Firnis diek geworden, obere Hälfte seharf geputzt.

Zu Abb. 77. Venus von Urbino. Florenz, Uffizien. Gemalt für Guidobaldo della Rovere von Urbino (über Provenienz s. Gronau,

Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XXV. Beiheft S. 10 ff.). Wahrscheinlich ist eine fürstliche Maitresse dargestellt. — Leinwand. 118 : 167 cm. — Erhaltung trotz leichter Verputzung gut. Das Lager kirschrot, der Vorhang dunkelgrün. Siehe Heinse, Ardinghello. Kritischer Anhang. S. 403 (Ausgabe der Insel, 1902).

Zu Abb. 78. Danaë. Neapel, Museum. Gemalt für Ottavio Farnese, den Enkel des Papstes Paul III., in Rom 1545/46. Für den Eros hat Tizian den marmornen Eros Chiaramonti benutzt, für die Danaë einen Flußgott von Michelangelo. — Leinwand. 72 : 120 cm. Schwerer rotseidener Vorhang, Pfeiler auf dunkelgrünem Soekel, blauer Himmel. Retouchen: an den Schattenstellen im Gesicht der Danaë, Haar und Umriß Amors nachgestrichelt.

Zu Abb. 79. Venus und Amor. Florenz, Uffizien. Im Gesicht der Dargestellten hat man die Züge von Tizians Tochter Lavinia erkennen wollen. — Leinwand. 136 : 193 cm. — Ziemlich scharf geputzt.

Zu Abb. 80. Lavinia. Berlin, Museum. 1832 von Abbate Celotti in Florenz für 5000 Thaler erworben. Leinwand. 102 : 82 cm.

Bräunlichgoldgrüner Brokat mit zitronengelben Lichtern. Fleischton gemischt aus resedagelb und rosa. Haar rötlich. Dunkelbraune Wand, Vorhang mahagonikarmin, graublaue Luft mit rötlichen Tönen, Horizont graublaurötlich, Landschaft dunkelresedagrün bis bräunlichgrün. Früchte gelbbraun, rosa, saftgrün, rot und zitronengelb. Retouchen: Handgelenk, rechte Hand, Himmel und in den Schattenteilen des Gesichts. Rechts angestückt.

Zu Abb. 81. Lavinia als Frau. Dresden, Galerie. Früher in der Galerie zu Modena. — Leinwand. 103 : 86½ cm. Lavinia war seit 20. März 1555 mit Cornelio Sarcinelli in Serravalle vermählt. — Das Bild ward von van Dyck in seinem Skizzenbuch gezeichnet und figuriert als sein Besitz; wahrscheinlich war es eine Replik. (Siehe: Jenny Müller-Rostock, Zeitschrift für bildende Kunst. 1922. S. 23).

Zu Abb. 82. Grablegung Christi. Madrid, Prado. Von Tizian wiederholt, da das erste Exemplar, an Philipp II. gesandt, auf der Post verloren ging. Ursprünglich in Aranjuez in der Königlichen Kapelle, dann im Escorial. — Leinwand. 137 : 175 cm. — Signiert: Titianus Vecellius Eques Cesarius. Das Exemplar in Wien ist Werkstattreplik.

Zu Abb. 83. Mariä Verkündigung. Venedig, San Salvatore. An Ort und Stelle in einem von Sansovino entworfenen Rahmen aus graugrünem Stein, über einem Altar. Von Kerzenrauch sehr geschwärzt. Leinwand. 400 : 200 cm. — Signiert am Boden: Titianus feeit. fecit. Darüber der Spruch: „Ignis ardens non comburens."

Mantel des Engels graurötlich, Gürtel Krapplack, Schultertuch mattgelb, Flügel dunkelgoldgrün. Mantel der Madonna dunkelblau, Gewand rubinrot mit scharlachroten Lichtern, Schleiertuch und Krug goldbronze. Paviment grau und lachsrot. Engelgruppe rechts grünlichgold; links, vor blaugrünem Grund, ein pfirsichrotes Tuch.

Zu Abb. 84. Die Gloria. Madrid, Prado. Für Karl V. gemalt. Karl nahm es mit ins Kloster San Yuste. — Leinwand. 346 : 240 cm. Signiert: Titianus P. Gesamtfarbe von mittlerer Tonalität, beherrscht von vier Abstufungen des Blau, von unten ansteigend, hell blaßblau die Trinität vor blassgelber Luft. Die Figur der Maria ganz scharfblau, die Harmonie sprengend. Rückenfigur der Frau rechts grüngold und rosalila Gürtel. Schurz des Moses rotlasiert. Überwurf des Mannes mit dem Turban unten links gelb, des Alten rechts dunkelblau.

Zu Abb. 85. Raub der Europa. Boston, Mrs. Gardner-Museum. Gemalt für Philipp II. 1574 verlangte Tizian von Antonio Perez Bezahlung. Aus der Galerie Orléans 1798 nach England verkauft. Bis 1896 in Cobham Hall beim Earl of Darnley. — Leinwand. 176 : 204 cm. Signiert Titianus F. — Kopie von Rubens im Prado.

Zu Abb. 86. Venus und Adonis. Madrid, Prado. Gemalt für Philipp II. Hatte auf dem Transport gelitten. Leinwandfalte im Nacken der Venus. — Leinwand. 186 : 207 cm. Akt der Venus auf dunkelrotem Samt, Gewand des Adonis pfirsichrot, Gürtel aus gestreiftem Zeug. Das Exemplar in London, aus der Sammlung Colonna, ist Kopie.

Zu Abb. 87. Laurentius-Marter. Venedig, San Gesuiti. Gemalt 1556—60, für das Grab des Lorenzo Massolo. — Leinwand. 550 : 300 cm. Signiert: Titianus Vecellius Aeques F. Durch Kerzenrauch sehr geschwärzt. Der Mann hinter dem Heiligen trägt saphirblaues Gewandstück, zwischen den beiden Akten neben ihm ein dunkelrubinrotes Tuch, das Tuch hinter dem Märtyrer rechts ebenso. Die für Philipp II. gemalte

109. Danaë. Wien

Laurentiusmarter, ähnlich komponiert, aber vor einem Landschaftshintergrund, befindet sich in einer fast immer verschlossenen Kapelle des Escorial. Eine Abbildung existiert nicht.

Zu Abb. 88. Die Weisheit. Venedig, Bibliothek. Deckengemälde in der Eingangshalle. Als Mittelbild einer perspektivisch stark verkürzten Scheinarchitektur, an der Decke der Vorhalle, von Christoforo Rosso (1559/60). Die Figur in scharlachrotem Gewand, gelb und grün im Mantel und der Draperie. Himmel mattblaugrün. Goldner Schleier und goldene Wolken links.

Zu Abb. 89. Venus mit dem Spiegel. München, Sammlung von Nemes. Das Bild stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel, kam an das österreichische Kaiserhaus, war

seit 1773 verschollen, kam dann nach Ofen ins Königsschloß. Die Bilder des Ofener Schlosses wurden 1833 versteigert und gelangten so in Privathand. Von dem Petersburger Exemplar, das bisher als das einzige Original galt, unterscheidet sich das Exemplar der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm in wesentlichen Punkten. Den zahlreichen alten Kopien des sehr beliebten Gemäldes hat das Exemplar der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm vorgelegen. (Siehe: Hugo von Kilényi, Ein wiedergefundenes Bild des Tizian. Budapest 1906 bei Pallas). — Leinwand. 125 : 105 cm.

Grund perlgrau, Gardine dunkeloliv, Gewand bordeauxrot mit Gold und Silber, Laken gold und gelbgrün gestreift. Engelflügel türkisblau, Schärpe und Köcher mattpfirsichrot, der Stoff zwischen den Putten blaugrün und pfirsichrot. Haarband der Venus rot. Nach Abnehmen einer alten Übermalung links neben dem Spiegel kam der zweite Putto zum Vorschein, der auf sämtlichen bekannten alten Kopien fehlt, dagegen auf dem wohl eigenhändigen Petersburger Exemplar in wenig glücklicher Veränderung vorkommt.

Zu Abb. 90. Damenbildnis in Rot. München, Sammlung von Nemes. — Leinwand.

Zu Abb. 91. Danaë. Madrid, Prado. Für Philipp II. gemalt. — Leinwand. 128 : 178 cm. — Retouchen: rechter Oberarm, linke Brust und Unterleib, Zehen des rechten Fußes, linker Teil der Wolke (dort sah man früher den Kopf Jupiters). Das Exemplar der Wiener Galerie (s. Abb. 109), das als eine unter Tizians Augen gemalte Werkstattvariante gilt, zeigt, besonders in den Wolken, Tizians Hand. Der Akt indessen ist sicher Schülerarbeit.

Zu Abb. 92. Venus mit dem Orgelspieler. Berlin, Museum. Für das Berliner Museum erworben 1916; das Bild soll aus Bologna stammen. Jacke des Orgelspielers bronzegrün, Gürtel und Dolch granatrot, Ärmel goldgranatrot. Hosen goldquitte und mattgranat gepludert. Sammetdecke bordeauxrot weißgerändert, Vorhang dunkelkirschrot, Kissen mattflaschengrün. Mittelgrund braungrün mit hineingewischten weißen Lichtern, Berge hellblau vor weißgrauem Himmel mit grauer Wolke, Orgelpfeifen weiß und grau. Im Mittelgrunde ein fliehender Reisewagen; rechts eine kleine Szene, wie ein Mord.

Zu Abb. 93. Diana und Kallisto. London, Bridgewater-Galerie. Gemalt für Philipp II. Dieses Bild und sein Pendant schenkte Philipp V. dem Duc de Grammont. Von hier kamen sie in die Galerie Orléans. Auf der Vente Orléans 1798 vom Duke of Bridgewater für 5000 Pfund erworben. — Signiert: Titianus F. — Leinwand. 190 : 207 cm.

Die Bäume rechts dunkeloliv mit goldenen Lichtern vor tiefblauem Himmel, Küste smaragdgrün, Wasser tief ultramarin. Die bekleidete Frau rechts dunkelbordeauxrot, dahinter mattlila und lachsrosa, rechts etwas reseda und goldgelb, Schärpe der Diana dunkelorangebrokat. Links kühlere Töne. Das Exemplar in Wien, aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm, ist eine unter Tizians Augen angefertigte Werkstattvariante, mit nicht unbeträchtlichen eigenhändigen Stellen.

Zu Abb. 94. Diana und Aktaeon. London, Bridgewater-Galerie. Provenienz wie das vorige Bild. — Leinwand. 190 : 207 cm. — Signiert: Titianus F.

Zu Abb. 95. Erziehung des Amor. Rom, Galerie Borghese. — Leinwand. 118 : 185 cm. — Gut erhalten. Vorhang dunkelpfirsichrot, Gewand der Venus goldgrau, Mantelzipfel saphirblau. Gewand der Frau rechts stumpfzinnober, Landschaft hellblau, Himmel graublau mit rötlich. In die verschiedenen Rots ist viel Grau und Schwarz eingesprenkelt. Silbriger Gesamtton über gebrochenem Rot.

Zu Abb. 96. Hirt und Nymphe. Wien, Galerie. Aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm. Unfertig und skizzenhaft. Die Hand, die auf der Schulter des Mädchens liegt, gehört dem Hirten, ursprünglich war der Hirt umarmend gedacht, erst später ward das Motiv mit der Flöte daraus. — Leinwand. 154 : 187 cm.

Ein Geflimmer von sehr gebrochenen Farbtönen, grau, gelbgrün, resedagrün, rötlichgrau mit silbernen Lichtern. Der einzige halbwegs bestimmte Ton ist das Rostrot des Hirtengewandes. Das Tierfell, auf dem die Nymphe liegt, ist grausilber und goldgelb.

Zu Abb. 97. Adam und Eva. Madrid, Prado. 1743 im Schloß in Madrid durch Brand beschädigt, durch F. de Miranda restauriert. Damals wohl auch Adams Schoß übermalt. Im Prado eine Kopie von Rubens (S. Meier-Graefe: Spanische Reise. S. 284/85). — Leinwand. 240 : 186 cm. — Signiert: Titianus F.

Zu Abb. 98. Tarquinius und Lucrezia. Wien, Akademie. Im Jahre 1909 auf einer Wiener Auktion für 4000 Kronen gekauft und sechs Jahre lang im Magazin aufbewahrt. Literatur: Bode. Kunstchronik. XXVII. S. 17. S. Glück: Neue Freie Presse. Wien. 10. XII. 1915. E. Tietze-Conrat: Die bildenden Künste. III. S. 9. Anny E. Popp: Zeitschrift für bildende Kunst. 1921. S. 9 ff. — Leinwand. 133½: 99 cm. Sehr beschnitten, ursprünglich etwa 193 : 132 cm. Tizian hatte ein Bild dieses Themas für Philipp II. gemalt. Stich von Corn. Cort (abgebildet Zeitschrift für bildende Kunst. 1921. S. 10). Eine Fassung existierte in englischem Privatbesitz, ein andres, sehr beschädigtes Exemplar kam aus der Sammlung Karl I. von England in den Louvre; es könnte mit dem Wiener identisch sein.

Vorhang goldrot, Schärpe des Mannes rubin. Sein Anzug gelb mit gewischten bunten Flecken. Fleisch des Mädchens blaßrosa, rechts ein goldner Bettpfosten.

Zu Abb. 99/100. La Fede. München. Sammlung M. von Nemes. Das Bild ward auf Anregung des Dogen Venier im Jahre 1553 vom Rate in Auftrag gegeben. Es stellt die „Verehrung des Glaubens" durch den Dogen Grimani, in Anwesenheit des heiligen Markus, Venedigs Schutzpatron, dar. Bisher hielt man das Bild im Dogenpalast für das von Vasari gesehene Original Tizians. Man glaubte, es sei von Tizian begonnen, dann stehen gelassen und von Schülern vollendet. Der Vergleich mit dem wohl sicher eigenhändigen Exemplar in München lehrt aber, daß das Bild im Dogenpalast kaum Original ist. Das genaue Verhältnis der beiden Fassungen dieses Werkes bleibt schwierig zu erklären. Hält man, wie auch Gronau tut, das Münchener, nicht skizzenhafte Exemplar für original, so hätte man den Fall, daß ein Original eines im Staatsauftrag gemalten Bildes in Privathand kam, während das offizielle Exemplar im Dogenpalast zu großen Teilen Schülern überlassen blieb. Abgesehen von den Verzeichnungen im Perspektivischen (Säulen, Kreuz) ist auf dem Bilde in Venedig auch Komposition, Ausdruck und das Malerische zu mäßig. Auf dem Münchener Bilde sind die Figuren enger zusammengerückt und die Hauptfiguren in klare Beziehung gebracht. Der Ausdruck des Dogen und des Markus ist aus erster Hand; auf dem Venezianer Bilde wirkt die Geste des Hellebardiers zu

anspruchsvoll und stört die Geste des Dogen. Auch der Blick auf Venedig ist untizianisch. Wie summarisch Tizian dergleichen schon früh zu behandeln pflegte, zeigt der Vergleich mit dem Christoforus-Fresko. — Leinwand, ca. 3 m breit. Gut erhalten. Erworben aus Privatbesitz in Venedig.

110. Jacopo de Strada. Wien. Um 1566

Das Kleid der Fede silberweiß, gemischt aus Blau, Grün, Rosa. Himmel lapislazuliblau. Der Doge in Panzer mit Gold, Lichter auf dem Panzer blau, grün und weiß, rote Binde, goldener Mantel, Beine zinnober. Der Page lilarot, die Dogenmütze rubinrot. Eckfigur rechts blaugrün mit Gold, Arme gelb. Hellebardier schwarzgrün. Vorhang rubinrot. Markus kirschrot und dunkelkobalt.

Zu Abb. 101. Dornenkrönung. München, Pinakothek. Das Bild soll Tintoretto besessen haben, und es soll dann von seinem Sohne Domenico an einen Fremden verkauft sein. Über die Herkunft ist nichts bekannt, man meint, es stamme aus den Niederlanden. — Leinwand. 280 : 181 cm. — Retouchen: Profil des Mannes rechts, Hände des Mannes mit der Rute, Kopf des Schergen mit der Streitaxt, Kopf Christi.

Akt Christi bräunlichgelb, Gewand wie weißer Schaum. Der Mann links dunkelbraunes Fleisch, Gewand grünlich und etwas Rubinrot,

Beine weiß. Hellebardier saphirblaue Jacke mit goldnen Ärmeln, Hose rubinrot mit scharlach Lichtern, Beine dunkelzinnober, Mütze schwarzblau. Kahlkopf rechts stumpfbraunrot, Knabe rechts braunes Fleisch, dunkelreseda Anzug. Himmel graublau mit Gelborange, Feuer im Kronleuchter weiß-rosa-orange. Steinwerk tiefgrünlichgrau. Kopie von Rubens im Prado, von van Dyck in Berlin.

Zu Abb. 102. Pietà. Venedig, Akademie. Von Tizian unvollendet hinterlassen, für seine Grabstätte in der Frarikirche bestimmt, von Palma Giovane vollendet (Inschrift: „Quod Titianus inchoatum reliquit Palma reverenter absolvit Deoque dicavit opus"). Von Palma nach San Angelo gestiftet. Auf dem Täfelchen rechts malte Palma den Tizian und seinen Sohn Orazio. — Leinwand. 350 : 395 cm. 1825 durch Sebastiano Santi restauriert. Architektur graugold. Maria mit blauem Mantel und erdbeerrotem Kleid. Magdalena mit tiefgrünem Gewand mit resedagrünen Lichtern, der Mantel des heiligen Rochus hellerdbeerrot.

Zu Abb. 103. Selbstbildnis. Madrid, Prado. Zur Zeit Philipps IV. im Alcazar. — Leinwand. 86 : 65 cm. — Im Gewand etwas retouchiert. Schwarz auf perlgrauem Hintergrund. Fleisch gelblich mit etwas Rosa.

Zu Abb. 104. Kreidezeichnung im Kupferstichkabinet der Uffizien zu Florenz. Um 1523.

Zu Abb. 105. Kreidezeichnung im Kupferstichkabinet der Uffizien zu Florenz. Um 1540.

Zu Abb. 106. Vergleiche die Anmerkung zu Abb. 18.

Zu Abb. 107. Mariä Verkündigung. Venedig. Scuola di San Rocco. Von Amelio Cortona der Brüderschaft anno 1550 vermacht.

Madonna dunkelblau, am Handgelenk etwas Karmin, weiß abgesetzt. Neben den Säulen liegt der granatrote Mantel Marias, in den Lichtern etwas Orange. Engel satt erdbeerrot (auf den Schuhen goldene Muster), in den Schatten Krapplack. Engelflügel resedagrün. Landschaft warmbraun, Bäume braungrün, Himmel graublau mit orange Lichtern. Architektur graugrün, Steinplatten graurot und rubinrot, Streifen schwarz und grün. — Leinwand. 210 : 346 cm. — Sehr geschwärzt und stumpf. Im Nacken des Engels Flecken von geronnenem Firnis.

Zu Abb. 108. Madonna. Münchcn, Pinakothek. Das Bild soll aus Spanien stammen und ist vielleicht eins von denen, die Tizian in einem

Briefe an Philipp II. (Crowe und Cavalcaselle. Bd. II. S. 683) als an ihn gesandt, aufführt. — Leinwand. 172 : 132 cm. — Gut erhalten, nur am Leib des Christusknaben retouchiert. Gewand der Madonna rubinrot bis scharlachrosa, Mantel tiefgrünblau, in den Lichtern hellsaphir. Das Tuch bläulichweiß, der Madonnenschleier gelblichweiß mit Rosa. Steinwerk graubraungrün, Wand dunkelbraun. Landschaft braungrüne Erde, Gebüsch grünblau, Stadt graublau mit gelben Lichtern. Himmel gelb orange, nach oben zu graublau mit rosa Lichtern.

Zu Abb. 109. Vergleiche die Anmerkung zu Abb. 91.

Zu Abb. 110. Jacopo de Strada. Wien, Galerie. Aus Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm. Jacopo de Strada, Maler aus Mantua, handelte mit Kunst und Antiken. Im Jahre 1577 war er Hofantiquar Rudolfs II. in Prag. — Leinwand. 125 : 95 cm. — Signiert rechts oben: Titianus F. Die Inschrift darüber ist später. Auf dem Brief Tizians Adresse. Gut erhalten; nur rechte Gesichtshälfte geputzt und retouchiert. Goldbraunes Zimmer, rubinrotes Wams, schwarze Schaube, silberweiße Schafwolle.

LITERATURVERZEICHNIS

CROWE und CAVALCASELLE, Tizian. Leben und Werke. Deutsch von Max Jordan. Zwei Bände. Leipzig. 1877. Dort die ältere Literatur zitiert.

GEORG GRONAU, Titian. London. 1904. Mit genauer Bibliographie.

CLAUDE PHILIPS, The earlier work of Titian. London. 1906.

OSKAR FISCHEL, Tizian. Des Meisters Gemälde. Klassiker der Kunst. Stuttgart. 1907.

LUDWIG JUSTI, Giorgione. Berlin. 1908.

LAFENESTRE, La vie et l'œuvre de Titien. Paris. 1909.

CHARLES RICKETTS, Titian. London. 1910.

BERNARD BERENSON, The Venitian Painters of the Renaissance. London. 1911.

HENRY CARO-DELVAILLE, Titien. Paris. 1913.

LIONELLO VENTURI, Giorgione e il Giorgionismo. Mailand. 1913.

HADELN-RIDOLFI. Carlo Ridolfi: Le Maraviglie dell' arte. Deutsch herausgegeben und kommentiert von Detlev Freiherr von Hadeln. Berlin. 1914.

THEODOR HETZER, Die frühen Gemälde des Tizian. Basel. 1920.

Einzelforschungen und Aufsätze sind bei den Anmerkungen zu dem betreffenden Bilde zitiert.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

1. Selbstbildnis Tizians. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum 7
2. Verehrung Petri. Antwerpen. Museum 25
3. Der Heilige Markus mit vier Heiligen. Venedig. Sta. Maria della Salute 29
4. Zigeunermadonna. Wien. Galerie 31
5. Kirschenmadonna. Wien. Galerie 35
6. Antonius-Fresko. Padua. Scuola del Santo 36
7. Antonius-Fresko. Padua. Scuola del Santo 37
8. Antonius-Fresko. Padua. Scuola del Santo 38
9. Entwurf zu einem Fresko in der Scuola del Santo in Padua. Paris. École des Beaux-Arts 39
10. Salome. Rom. Pal. Doria 40
11. Mann mit Handschuh. Paris. Louvre 41
12. Himmlische und Irdische Liebe. Rom. Galerie Borghese 42
13. Himmlische und Irdische Liebe. (Ausschnitt aus Abb. 12) 43
14. Taufe Christi. Rom. Kapitol 45
15. Die drei Lebensalter. London. Galerie Bridgewater 47
16. Madonna mit dem Kaninchen. Paris. Louvre 49
17. Flora. Florenz. Uffizien 50
18. Maîtresse du Titien. München. Sammlung von Nemes 51
19. Madonna mit vier Heiligen. Dresden. Galerie 53
20. Der Zinsgroschen. Dresden. Galerie 55
21. Mariä Himmelfahrt (Assunta). Venedig. Frarikirche 60
22. Kopf der Maria der Assunta. (Ausschnitt aus Abb. 21) 61
23. Mariä Himmelfahrt (Assunta). (Ausschnitt aus Abb. 21) 62
24. Zeichnung zur Apostelgruppe der Assunta. Paris. Louvre 63
25. Mariä Verkündigung. Treviso. Dom 65
26. Zeichnung zum Sebastian des Auferstehungsaltars. Frankfurt. Staedel 66
27. Auferstehungsaltar. Brescia. San Nazaro e Celso 67
28. Verehrung der Madonna. Ancona. San Domenico 69
29. Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen. Rom. Vatikan 71
30. Zeichnung zum Franziskus der Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen. Florenz. Uffizien 73
31. Himmelfahrt Mariä. Verona. Dom 74
32. Madonna della Casa Pesaro. Venedig. Frarikirche 75
33. Madonna della Casa Pesaro. (Ausschnitt aus Abb. 32) 76
34. Madonna della Casa Pesaro. (Ausschnitt aus Abb. 32) 77
35. Grablegung. Paris. Louvre 79
36. Christoforus (Fresko). Venedig. Dogenpalast 80

Seite
37. Studienblatt zum St. Petrus Martyr. Lille. Musée Wicar 81
38. St. Petrus Martyr. Stich von Juliani 83
39. Das Venusfest. Madrid. Prado 84
40. Bacchanal. Madrid. Prado 85
41. Bacchus und Ariadne. London. National Gallery 87
42. Federigo Gonzaga von Mantua. Madrid. Prado 93
43. Der Mann mit dem Falken. In amerikanischem Besitz 95
44. Federskizze zum Francesco Maria Rovere von Urbino. Florenz. Uffizien 97
45. Francesco Maria della Rovere von Urbino. Florenz. Uffizien 98
46. König Franz I. Paris. Louvre 99
47. Kaiser Karl V. mit der Dogge. Madrid. Prado 101
48. Der Doge Andrea Gritti. Wien. Galerie Czernin 103
49. Pietro Aretino. Florenz. Pal. Pitti 105
50. Bildnis eines jungen Mannes. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum 107
51. Bildnis eines Engländers. Florenz. Pal. Pitti 109
52. Eleonora Herzogin von Urbino. Florenz. Uffizien 111
53. Clarice Strozzi. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum 113
54. Laura Dianti. Richmond. Sammlung Cook 114
55. Die Bella. Florenz. Pal. Pitti 115
56. Allegorie des Avalos. Paris. Louvre 117
57. Mariä Tempelgang. Venedig. Akademie 119
58. Mariä Tempelgang (Ausschnitt aus Abb. 57) 120
59. Mariä Tempelgang (Ausschnitt aus Abb. 57) 121
60. Zeichnung eines Reiters. Studie zur Schlacht von Cadore. Oxford. University Galleries 122
61. Schlacht von Cadore. Kopie. Florenz. Uffizien 123
62. Tobias und der Engel. Venedig. San Marziale 125
63. Ecce Homo. Wien. Galerie 127
64. St. Johannes der Almosenspender. Venedig. San Giovanni Elemosinario 128
65. Dornenkrönung. Paris. Louvre 129
66. Papst Paul III. mit Ottavio und Kardinal Farnese. Neapel. Museum . 135
67. Papst Paul III. Neapel. Museum 137
68. Karl V. bei Mühlberg. (Ausschnitt aus Abb. 69) 138
69. Karl V. bei Mühlberg. Madrid. Prado 139
70. Karl V. München. Pinakothek 141
71. Philipp II. London. Agnew 143
72. Philipp II. in Rüstung. Madrid. Prado 144
73. Der Jäger. Kassel. Galerie 145
74. Abrahamsopfer. Deckenbild in Santa Maria della Salute. Venedig . . . 147
75. Kain und Abel. Deckenbild in Santa Maria della Salute. Venedig . . . 148
76. David und Goliath. Deckenbild in Santa Maria della Salute. Venedig . 149

Seite
77. Venus von Urbino. Florenz. Uffizien 150
78. Danaë. Neapel. Museum 151
79. Venus und Amor. Florenz. Uffizien 153
80. Lavinia. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum 159
81. Lavinia als Frau. Dresden. Galerie 161
82. Grablegung Christi. Madrid. Prado 163
83. Mariä Verkündigung. Venedig. San Salvatore 165
84. Die Gloria. Madrid. Prado 167
85. Raub der Europa. Boston. Mrs. Gardner-Museum 168
86. Venus und Adonis. Madrid. Prado 169
87. Laurentius-Marter. Venedig. San Gesuiti 171
88. Die Weisheit. Venedig. Bibliothek 173
89. Venus mit dem Spiegel. München. Sammlung von Nemes 174
90. Damenbildnis in Rot. München. Sammlung von Nemes 175
91. Danaë. Madrid. Prado 177
92. Venus mit dem Orgelspieler. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum 179
93. Diana und Kallisto. London. Bridgewater-Galerie 180
94. Diana und Aktäon. London. Bridgewater-Galerie 181
95. Erziehung des Amor. Rom. Galerie Borghese 182
96. Hirt und Nymphe. Wien. Galerie 183
97. Adam und Eva. Madrid. Prado 185
98. Tarquinius und Lucrezia. Wien. Akademie 187
99. La Fede. München. Sammlung von Nemes 188
100. La Fede. Venedig. Dogenpalast 189
101. Dornenkrönung. München. Pinakothek 191
102. Pietà. Venedig. Akademie 193
103. Selbstbildnis. Madrid. Prado 195
104. Liegende Figur und Geneigter. Zeichnung. Florenz. Uffizien 203
105. Frauenkopf. Zeichnung. Florenz. Uffizien 205
106. Toilettenszene. New York. Sammlung Henry Goldmann 217
107. Mariä Verkündigung. Venedig. Scuola di San Rocco 221
108. Madonna. München. Pinakothek 225
109. Danaë. Wien. Museum 233
110. Jacopo de Strada. Wien. Galerie 237

REGISTER

Abrahamsopfer, Deckenbild in Santa Maria della Salute, Venedig 117, 146, 148, 230 (Abb. 147).
Adam und Eva, Madrid, Prado 184, 235 (Abb. 185).
Adonis s. Venus und Adonis.
Adorno, Hieronymus (Girolamo), Bildnis (verloren gegangen) 97, 200.
Agnew, Sammlung s. London.
Aktäon s. Diana und Aktäon.
Aktmalerei 82–87, 148–154, 172, 176–186.
Alba, Herzog von 138, 204, 206.
Aldinische Akademie 59, 78.
Aldobrandini, Sammlung 224.
Alexander VI., Papst (Rodrigo Borgia) 26, 27.
Alfonso I. von Ferrara s. Este.
Allegorie des Alfonso d'Avalos, Paris, Louvre 116, 184, 227 (Abb. 117).
— auf den Sieg bei Lepanto (nach Coellos Entwurf), Madrid, Prado 161.
Allegorische Darstellungen s. a. La Fede — Flora — Die Gloria — Himmlische und Irdische Liebe — Justitia — Die drei Lebensalter — Die Weisheit.
Almosenspende s. St. Johannes der Almosenspender.
Ambrosius, Heiliger (Madonna mit vier Heiligen, Dresden) 52 (Abb. 53).
Amor (Danaë, Neapel) 152 (Abb. 151).
— s. Erziehung des Amor.
Amter und Titel Tizians 59–64, 98, 123.
Ancona, San Domenico, Verehrung der Madonna 68–70, 220 (Abb. 69).
— San Francesco 68, 220.
Andromeda s. Perseus und Andromeda.
Anichini, Francesco 133, 204.
Anna, Hl. (Mariä Tempelgang, Venedig) 228 (Abb. 119).
Antikeneinfluß 78–80, 148.
Antonello da Messina 18.
Antonius von Padua, Hl. (Madonna in der Glorie, Rom) 220 (Abb. 71).
Antonius-Fresken, Padua, Scuola del Santo 39–44, 214 (Abb. 36, 37, 38, 39).
Antwerpen, Museum, Verehrung Petri 26–27, 213 (Abb. 25).
Apelles 224.
Apostelgruppe der Assunta, Zeichnung, Paris, Louvre 219 (Abb. 63).
Aquaviva, Giovanni Francesco, Herzog v. Atri (Der Jäger [?], Kassel, Galerie) 230 (Abb. 145).
Aragonien, Maria von s. Maria.
Aranjuez, Königliche Kapelle 231.
Arasse, Monsignore d' 204.
Aretino, Pietro 23, 81, 92–98, 100, 103, 107/108, 112, 117, 118, 126, 133, 134, 136, 157, 158, 199, 201/206, 212, 224, 226, 227, 228.
—, Bildnis (verloren gegangen) 97, 199/200.
—, —, Florenz, Palazzo Pitti 107/108, 112, 226 (Abb. 105).
—, — (Sebastiano del Piombo) 108.
Ariadne (Bacchus und Ariadne, London) 86, 178, 181, 223/224 (Abb. 87).
Ariosto, Lodovico 82.
Assunta s. Mariä Himmelfahrt.
Auferstehungsaltar, Brescia, San Nazaro e Celso 68, 78, 80–81, 220 (Abb. 66, 67).
Augsburg, Reichstage zu 136/138, 141/146, 157, 160, 168, 203/204, 212, 230.
Aurelio, Niccolo 215.
Avalos s. Allegorie.
Averoldo, Altobello 220.
Avila, Luigi di 204, 206.

Bacchanal, Madrid, Prado 85, 149, 223 (Abb. 85).
Bacchus und Ariadne, London, National Gallery 86, 178, 181, 224 (Abb. 87).
Badende Frauen (verlorenes gegangenes Gemälde) 97.
Baldassini 219.
Barbarigo, Agostino 213.
Barberini, Galerie s. Rom.
Bartolommeo, Fra 15.
Batelli, Guido 212.
Bella, Florenz, Palazzo Pitti 99, 112/116, 118, 227 (Abb. 115).
Bellini, Gentile 18, 78.
—, Giovanni 16, 17, 18, 19, 24/25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 52, 54, 59, 62, 63, 64, 78, 82, 116, 223, 227.
—, —, Altarbild, Venedig, San Giovanni Chrisostomo 64.

Bellini, Giovanni, Altarbild, Venedig, San Zaccaria 34, 52.
—, —, Andachtsbild, Venedig, Akademie 33.
—, —, Bacchanal, New York, Sammlung Hamilton 82, 223.
—, —, Fortuna im Kahn 116, 227.
—, —, Frarimadonna, Venedig, Sta. Maria dei Frari 27.
—, —, Madonna mit dem Dogen Andrea Barbarigo, Murano, S. Pietro Martire 26.
—, —, — vor der Landschaft, Mailand, Brera 32.
—, —, Santa Conversazione, Venedig, San Giobbe 27.
—, Jacopo 18.
Bembo, Pietro 59, 82, 135.
Benson, Sammlung s. London.
Bergamo, Galerie 224.
—, —, Frauenkopf (aus der „Schlacht von Cadore") 228.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Bildnis eines jungen Mannes 108, 226 (Abbildung 107).
—, —, Clarice Strozzi 96, 112, 212, 226/227 (Abb. 113).
—, —, Lavinia 157, 231 (Abb. 159).
—, —, Selbstbildnis 212/213 (Abb. 7).
—, —, Venus mit dem Orgelspieler 178, 234 (Abb. 179).
—, Sammlung Solly 212, 226.
Berui, Francesco 108, 226.
Bertani 222.
Bildnis eines Engländers (Guidobaldo della Rovere?), Florenz, Palazzo Pitti 108, 226 (Abb. 109).
— eines jungen Mannes, Berlin, Museum 108, 226 (Abb. 107).
Bildnismalerei 45, 99/121, 124, 136/146 (Abb. 7, 41, 51, 93, 95, 97, 98, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 117, 135, 137, 138, 139, 141, 143, 144, 145, 159, 161, 175, 195, 237).
Blasius, Ill. (Verehrung der Madonna, Ancona) 70 (Abb. 69).
Bode, Wilhelm von 236.
Bordone, Paris 216.
Borghese, Galerie s. Rom.
—, Scipione 215.
Borghini, R. 23, 211.
Borgia, Lucrezia 111.
—, Rodrigo s. Alexander VI.
Boston, Mrs. Gardner-Museum, Raub der Europa 172, 232 (Abb. 168).
Botticelli, Sandro 15.
Bregno, Lorenzo 65, 219.
Brescia, San Nazaro e Celso, Auferstehungsaltar 68, 78, 80/81, 220 (Abb. 66, 67).
Bridgewater, Duke of 216.
— Galerie s. London.
Buckingham, Duke of 130, 228.
Burckhardt, Jakob 104, 216.
Buxei, Antonio 59.

Cadore s. Schlacht von Cadore.
Campagnola, Domenico 40.
Cardi da Cigoli, Lodovico 223.
Carignan, Cabinet s. Paris.
Carpaccio, Vittore 18, 19, 27.
Carracci, Agostino 213.
Castel Bolognese, Giovanni da 216.
Castelfranco, Hauptkirche, Madonna (Giorgione) 30.
Catullus 86, 224.
Cavalcaselle, Giovanni Battista 215, 216, 218, 239.
Celotti, Abbate 231.
Chassériau, Théodore 163.
Chataigneraye, Sammlung de la — s. Paris.
Chigi, Agostino 92.
Christine, Königin von Schweden 227.
Christoforus, Fresko, Venedig, Dogenpalast 39, 80, 222, 237 (Abb. 80).
Christusdarstellungen s. Auferstehungsaltar — Christoforus — Dornenkrönung — Ecce Homo — Gloria — Grablegung — Pietà — Taufe Christi — Verklärung Christi — Zinsgroschen.
Cicognara, Leopoldo Graf von 212.
Cima da Conegliano, Giovanni Battista 17.
Clemens XIV., Papst 220.
Cobham Hall, Sammlung Darnley 216, 232.
Coello, Alfonso Sanchez 161.
Colonna, Sammlung s. Rom.
Cook, Herbert 211, 214.
Cornaro, Giorgio 102, 224 (Abb. 95?).
—, Luigi (Tintoretto), Florenz, Galerie Pitti 104.

Corner, Casa s. Padua.
Çornoça, Thomas de 23, 211.
Correggio, Antonio Allegri da 17, 117, 184.
—, Fresken in San Giovanni Evangelista zu Parma 117.
Cort, Cornelis 236.
Cortona, Amelio 238.
Cosimo I. s. Medici.
Cosmas, Hl. (Hl. Markus mit vier Heiligen, Venedig) 27/28, 213 (Abb. 29).
Crasso, Lazzaro (Mariä Tempelgang, Venedig) 118 (Abb. 119).
Crowe, Joseph Archer 215, 216, 218, 239.

Damenbildnis in Rot, München, Sammlung von Nemes 234 (Abb. 175).
Damian, Hl. (Hl. Markus mit vier Heiligen, Venedig) 27/28, 213 (Abb. 29).
Danaë, Madrid, Prado 162, 178, 206, 234 (Abb. 177).
—, Neapel, Museum 152/154, 178, 231 (Abb. 151).
— (Werkstattvariante), Wien, Galerie 234 (Abb. 233).
Darnley, Earl of 216, 232.
—, Sammlung s. Cobham Hall.
David und Goliath, Deckenbild in Sta. Maria della Salute, Venedig 146, 148, 230 (Abb. 149).
Deckenbilder in Sta. Maria della Salute, Venedig s. Abrahamsopfer — David und Goliath — Kain und Abel.
Delacroix, Eugène 163.
Deutschland, Aufenthalt in 136/138, 141/146, 157.
Diana und Aktäon, London, Bridgewater-Gallery 178, 184, 235 (Abb. 181).
— und Kallisto, London, Bridgewater-Gallery 178/180, 235 (Abb. 180).
— — (Werkstattvariante), Wien, Galerie 235.
Dianti, Laura de, Richmond, Sammlung Cook 111/112, 218, 227 (Abb. 114).
Dogenporträts 64, 104/106, 157.
Dolce, Lodovico 81, 104, 211, 212.
Donatello, Gattamelata-Standbild 142.
Doria, Galerie s. Rom.
Dornenkrönung, München, Pinakothek 173, 192/194, 237 (Abb. 191).
—, Paris, Louvre 125, 146, 229 (Abb. 129).
Dresden, Galerie, Lavinia als Frau 231 (Abbild. 161).
—, —, Madonna mit vier Heiligen 52/54, 64, 70, 76, 218 (Abb. 53).
—, —, Liegende Venus in der Landschaft (Giorgione) 30, 152.
—, —, Der Zinsgroschen 54/56, 82, 219 (Abbild. 55).
Dürer, Albrecht 9, 26, 34, 214.
—, —, Madonna mit dem Zeisig 34, 214.
Dyck, Anthonis van 104, 112, 213, 217, 222, 224, 226, 231, 238.

Ecce Homo, Wien, Galerie 125 126, 228 (Abbild. 127).
Einkünfte und Vermögen Tizians 158/160.
Engert, Erasmus 214.
Entwurf zu einem Fresko in der Scuola del Santo in Padua, Paris, École des Beaux-Arts 214 (Abb. 39).
Ercole von Ferrara s. Este.
Eros, Bogenschießender (antike Plastik der Sammlung Chiaramonti) 147, 154, 231.
Erziehung des Amor, Rom, Galerie Borghese 184, 186, 235 (Abb. 182).
Este, Alfonso d', Herzog von Ferrara 54, 82, 91, 96, 97, 111, 133, 219, 223, 224, 227.
—, Cesare d' 227.
—, Ercole d', Herzog von Ferrara 82, 224.
Europa s. Raub der Europa.

Fabriano, Gentile da 18. [lery 48.
Familie, Heilige, London, Bridgewater-Gal-
—, —, London, National Gallery 48.
Familienleben Tizians 91/92, 157/158.
Farbenbehandlung 28, 32, 33, 44, 52, 70, 72, 76, 78, 86, 102, 108, 110, 111/112, 116, 118, 126, 140/141, 142, 146, 152, 170, 172, 173, 176, 178, 181, 184, 186, 190, 192, 194.
Farnese, Alessandro s. Paul III.
—, —, Kardinal 136, 137, 138, 229 (Abb. 135).
—, Ottavio 138/140, 152, 229, 231 (Abb. 135).
—, Pierluigi 135, 136.
—, Ranuccio 135, 136.
Faun von Medici 68, 78.
Fede, La, München, Sammlung M. von Nemes 190/192, 236 (Abb. 188).
— — (Werkstattkopie), Venedig, Dogenpalast 190/192, 236 (Abb. 189).

Federigo, Markgraf von Mantua s. Gonzaga.
Ferdinand, König von Böhmen und Ungarn 134, 158.
Fischel, Oskar 228.
Flora. Florenz, Uffizien 49/52, 216 (Abb. 50).
Florenz, Academia delle belle arti. Flußgott (Michelangelo) 154, 231.
—, Galerie Pitti, Pietro Aretino 107/108, 112, 226 (Abb. 105).
—, —, Die Bella 99, 112/116, 118, 227 (Abbild. 115).
—, —, Bildnis eines Engländers (Guidobaldo della Rovere?) 108, 226 (Abb. 109).
—, —, Luigi Cornaro (Tintoretto) 104.
—, Uffizien. Eleonore Gonzaga, Herzogin von Urbino 99, 110, 226 (Abb. 111).
—, —, Flora 49/52, 216 (Abb. 50).
—, —, Francesco Maria della Rovere von Urbino 102, 224 (Abb. 97, 98).
—, —, Frauenkopf. Zeichnung 238 (Abb. 205).
—, —, Liegende Figur und Geneigter. Zeichnung 238 (Abb. 203).
—, —, Schlacht von Cadore (Kopie) 59, 64, 124, 228 (Abb. 123, 124).
—, —, Venus und Amor 152/153, 231 (Abb. 153).
—, —, Venus von Urbino 112, 149, 230/231 (Abb. 150).
—, —, Zeichnung zum Franziskus der Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen 220 (Abb. 73).
Florian, Antonio 219.
Fondaco dei Tedeschi s. Venedig.
Fontana, Giulio 228.
Franceschi, Paolo (Mariä Tempelgang, Venedig) 118 (Abb. 119).
Francia, Francesco 15.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut. Sebastian, Zeichnung zum Auferstehungsaltar in Brescia 220 (Abb. 66).
Franz I., König von Frankreich, Bildnis. Paris, Louvre 103, 224 (Abb. 99).
Franziskus, Hl. (Madonna della Casa Pesaro, Venedig) 222 (Abb. 74).
— (Madonna in der Glorie, Rom) 220 (Abb. 71).
—, Zeichnung zur Madonna in der Glorie, Florenz, Uffizien 220 (Abb. 73).
— (Verehrung der Maria, Ancona) 70 (Abb. 69).
Frauenkopf, Zeichnung, Florenz, Uffizien 238 (Abb. 205).
— aus der „Schlacht von Cadore", Bergamo, Galerie 228.
Fresko an der Fassade der Casa Corner in Padua (untergegangen) 40.
Fresken am Fondaco dei Tedeschi in Venedig (mit Giorgione) 30, 34/38.
Freskomalereien 30, 34/44, 80, 214, 222, 237 (Abb. 36, 37, 38, 39, 80).

Gardner-Museum s. Boston.
Geburtsdatum Tizians 23/24, 211/212.
Gerstfeld, Olga von 215.
Ghirlandajo, Domenico 15.
Giorgione (Giorgio Barbarelli) 17, 19, 24, 30, 32, 33, 34, 36/37, 38, 44, 46, 48, 59, 76, 100, 117, 152, 184, 186, 214, 215.
—, Fête champêtre, Paris, Louvre 46.
—, Madonna von Castelfranco, Castelfranco, Hauptkirche 30.
—, Liegende Venus in der Landschaft, Dresden, Galerie 30, 152.
Giovanni delle bande nere s. Giovanni de Medici.
Giulio Romano (Giulio Pippi) 199.
Glaube, Der (La Fede, München) 190, 192 (Abb. 188, 189).
Gloria, Die, Madrid, Prado 168/170, 208, 232 (Abb. 167).
Glück, S. 236.
Goldmann, Sammlung Henry s. New York.
Gonzaga, Eleonore, Herzogin von Urbino, Florenz, Uffizien 99, 110, 226 (Abb. 111).
—, Federigo, Markgraf von Mantua 49, 78, 91, 94, 96, 97, 98, 99, 100/102, 199/200, 216, 222, 224, 226.
—, —, Bildnis (verloren gegangen) 97.
—, —, — (Herr mit Hündchen), Madrid, Prado 100/102, 224 (Abb. 93).
Goethe, Johann Wolfgang von 162.
Gothius, Aloysius (Verehrung der Madonna, Ancona) 70, 220 (Abb. 69).
Grablegung Christi, Madrid, Prado 164/166 (Abb. 163).
— — Paris, Louvre 78, 87, 166, 222 (Abb. 79).
— — (Werkstattreplik), Wien, Galerie 231.
Grabstätte Tizians in der Frarikirche, Venedig 196, 238.

Grammont, Duc de 235.
Granvella, Nicholas Perrenot 138, 212.
Grimani, Doge (La Fede, München) 190, 192, 236, 237 (Abb. 188, 189).
Gritti, Doge Andrea 39, 94, 104/106, 108, 122, 133, 222, 225/226, 229.
—, —, Bildnis, Wien, Galerie Czernin 104/106, 225/226 (Abb. 103).
Gronau, Georg 211, 224, 226, 227, 230.
Grundbesitz Tizians 160.
Grünewald, Mathias 9.

Haanen, Hans von 125, 228.
Habich, Sammlung s. Kassel.
Habsucht Tizians 133, 157/160.
Hadeln, Detlev Freiherr von 214, 216, 219, 220, 223, 228.
Hamilton, Sammlung s. New York.
Handzeichnungen 34 (Abb. 39, 63, 66, 73, 81, 97, 122, 203, 205).
Haus Tizians am Biri Grande 92, 133, 134, 157, 194.
Haushaltung Tizians 133/134, 157.
Heinse, Johann Jakob Wilhelm 223, 231.
Herkunft Tizians 17, 23.
Hernandez, Garcia 23, 211. [Bildnis.
Herr mit dem Hündchen s. Federigo Gonzaga,
Hetzer, Theodor 214, 216, 218.
Hieronymus, Büßender, in der Wüste, Mailand, Brera 184.
— (Madonna mit vier Heiligen, Dresden) 218.
Himmelfahrt Mariä s. Mariä Himmelfahrt.
— -Altar s. Auferstehungs-Altar.
Himmlische und Irdische Liebe, Rom, Galerie Borghese 45/46, 48, 149, 215 (Abb. 42, 43).
Hiob (Gloria, Madrid) 169 (Abb. 167).
Hirt und Nymphe, Wien, Galerie 186, 187, 235 (Abb. 183).
Historienmalerei 122/124, 138/142.
Holzschlagprivileg Tizians in Südtirol 134, 158.
Howard, Castle 224.

Isabella, Kaiserin, Gemahlin Karls V. 110, 201.
—, — (Gloria, Madrid) 169 (Abb. 167).

Jabach, Bankier 222.
Jäger, Der (Giovanni Francesco Aquaviva, Herzog von Atri?), Kassel, Galerie 230 (Abb. 145).
Jahresgehalt Tizians von Kaiser Karl V. und Philipp II. 158, 160.
Jason s. Medea und Jason.
Joachim, Hl. (Mariä Tempelgang, Venedig) 228 (Abb. 119).
Johann Friedrich, Kurfürst von Sachsen 141.
Johannes, St., der Almosenspender, Venedig, San Giovanni Elemosinario 124, 229 (Abb. 128).
— der Evangelist (Grablegung, Paris) 222 (Abb. 79).
— der Täufer (Madonna mit vier Heiligen, Dresden) 52, 218 (Abb. 53).
— — (Taufe Christi, Rom) 48, 148 (Abb. 45).
Joseph, Hl. (Kirschenmadonna, Wien) 214 (Abb. 35).
— von Arimathia (Grablegung, Paris) 222 (Abb. 79).
Juliani (Kupferstecher) 83.
Julius II., Papst (Giuliano della Rovere) 59.
Justi, Carl 224, 230.
—, Ludwig 214, 215.
Justitia, Fresko (untergegangen), Venedig, Fondaco dei Tedeschi 37.

Kain und Abel, Deckenbild in Sta. Maria della Salute, Venedig 146, 148, 230 (Abb. 148).
Kaiser-Friedrich-Museum s. Berlin.
Kallisto s. Diana und Kallisto.
Karl I., König von England 213, 217, 222, 236.
— V., Kaiser 96, 98, 103/104, 110, 125, 133, 136, 137, 143, 158, 162, 168, 201, 202/204, 206, 207/208, 224, 231.
— —, Bildnis mit der Dogge, Madrid, Prado 103/104, 224 (Abb. 101).
— —, Bildnis im Sessel, München, Pinakothek 142, 229 (Abb. 141).
— — bei Mühlberg, Madrid, Prado 141/142, 229 (Abb. 138, 139).
— — (Gloria, Madrid) 169 (Abb. 167).
Kassel, Galerie, Der Jäger (Giovanni Francesco Aquaviva, Herzog von Atri?) 230 (Abb. 145).
—, Sammlung Habich 229.
Katharina, Hl. (Madonna mit dem Kaninchen, Paris) 216 (Abb. 49).
—, —, von Alexandrien (Madonna in der Glorie, Rom) 220 (Abb. 71).
Kilényi, Hugo von 234.

Kirschenmadonna, Wien, Galerie 33/34, 52, 64, 214 (Abb. 35).
Kleist, Heinrich von 162.
Kunsthandel Tizians 160.

Landschaftsbehandlung 32, 46, 180, 186.
Laokoongruppe 78, 147, 192.
Laurentius-Marter, Venedig, San Gesuiti 172/173, 232 (Abb. 171).
— —, Madrid, Escorial 233.
Lavinia, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 157, 231 (Abb. 159).
— als Frau, Dresden, Galerie 231 (Abb. 161).
Lebensalter, Die drei, London, Bridgewater-Galerie 46/48, 216 (Abb. 47).
Lehrzeit Tizians 23/24.
Leichenbegängnis Tizians 196.
Leubach, Franz von 103, 229.
Leo X., Papst (Giovanni de Medici) 59, 134.
Leoni, Gianfrancesco 135, 136.
Leopold Wilhelm, Erzherzog von Österreich 214, 216, 233, 234, 235, 239.
Lichtbehandlung 28, 44, 52, 68, 72, 76, 78, 86, 88, 102, 124, 126, 170, 172, 173, 178, 181, 184, 186, 190, 192, 194.
Liegende Figur und Geneigter, Zeichnung. Florenz, Uffizien 238 (Abb. 203).
Lille, Musée Wicar, Studienblatt zum St. Petrus Martyr 223 (Abb. 81).
Lionardo da Vinci 15, 24.
— Engel (auf Verrocchios „Taufe Christi") 24.
London, Sammlung Agnew, Philipp II. 143/146, 229 (Abb. 143).
—, Sammlung Benson, Salome 215.
—, Bridgewater-Galerie, Diana und Aktäon 178, 184, 235 (Abb. 181). [(Abb. 180).
—, —, Diana und Kallisto 178/180, 235
—, —, Die drei Lebensalter 46/48, 216 (Abb.
—, —, Venus Anadyomene 149. [47).
—, National Gallery, Bacchus und Ariadne 86, 178, 181, 224 (Abb. 87).
—, Wallace Collection, Perseus und Andromeda 164, 170, 207.
Lotto, Lorenzo 17, 19, 117.
Louis XIV. 215, 222, 227.
— XVI. 216.
Ludovigi, Sammlung 223.
Luther, Martin 168.
Lützow, Karl von 214.

Madonna, München, Pinakothek 238 (A. 225).
— della Casa Pesaro, Venedig, Frarikirche 72/78, 80, 196, 222 (Abb. 74, 75, 76).
— in der Glorie mit sechs Heiligen, Rom, Vatikan 70, 80, 220 (Abb. 71, 73).
— mit vier Heiligen, Dresden, Galerie 52/54, 64, 70, 76, 218 (Abb. 53).
— mit dem Kaninchen, Paris, Louvre 48/49, 216 (Abb. 49).
Madonnendarstellungen s. auch La Fede — Die Gloria — Kirschenmadonna — Maria — Mariä Himmelfahrt — Mariä Tempelgang — Mariä Verkündigung — Verehrung der Madonna — Zigeunermadonna.
Madrid, Alcazar 238.
—, Escorial 223, 231, 233.
—, Prado, Adam und Eva 184, 235 (Abb. 185).
—, —, Allegorie auf den Sieg bei Lepanto 161.
—, —, Bacchanal 85, 149, 223 (Abb. 85).
—, —, Danaë 162, 178, 206, 234 (Abb. 177).
—, —, Die Gloria 168/170, 208, 232 (Abb. 167).
—, —, Federigo Gonzaga von Mantua 100/102, 224 (Abb. 93).
—, —, Grablegung Christi 164/166 (Abb. 163).
—, —, Kaiser Karl V. mit der Dogge 103/104, 224 (Abb. 101).
—, —, Karl V. bei Mühlberg 141/142, 229 (Abb. 138, 139).
—, —, Philipp II. in Rüstung 146, 230 (Abb. 144).
—, —, Prometheus 149.
—, —, Raub der Europa (Kopie von Rubens) 232.
—, —, Selbstbildnis 194, 238 (Abb. 195).
—, —, Sisyphus 149.
—, —, Venus und Adonis 162, 172, 206, 232 (Abb. 169).
—, —, Venusfest 86, 223 (Abb. 84).
Magdalena, Büßende, Petersburg, Eremitage 176.
— (Gloria, Madrid) 170 (Abb. 167).
— (Grablegung, Paris) 222 (Abb. 79).
— (Madonna mit vier Heiligen, Dresden) 52, 218 (Abb. 53).
— (Pietà, Venedig) 194, 238 (Abb. 193).
Mailand, Brera, Büßender Hieronymus in der Wüste 184.
—, —, Madonna vor der Landschaft (Giovanni Bellini) 32.

Mailand, Sta. Maria delle Grazie 229.
Maîtresse du Titien, München, Sammlung von Nemes 217/218 (Abb. 51).
— — (Replik), Paris, Louvre 217/218.
— — s. auch Toilettenszene.
Maklerpatent am Fondaco dei Tedeschi, Venedig 59, 62, 63, 64, 122, 157, 160, 199.
Malchiostro, Burcardo 219.
Manet, Edouard 216.
Mann, Der, mit dem Falken, Amerika, Privatbesitz 102, 224 (Abb. 95).
— mit dem Handschuh, Paris, Louvre 45, 100, 215 (Abb. 41).
Mantegna, Andrea 18, 78.
Mantua, Markgraf von s. Gonzaga, Federigo.
Maria (Gloria, Madrid) 232 (Abb. 167).
— (Grablegung, Paris) 222 (Abb. 79).
— (Pietà, Venedig) 238 (Abb. 193).
— Magdalena s. Magdalena.
— von Aragonien (Allegorie des Avalos, Paris) 116 (Abb. 117).
— Tudor, Königin von England, Gemahlin Philipp II. 146, 162, 207, 230.
— von Ungarn 230.
Mariä Himmelfahrt (Assunta), Venedig, Frarikirche 64/68, 70, 71, 80, 88, 196, 219 (Abb. 60, 61, 62, 63).
— —, Verona, Dom 70/72, 76, 80, 220 (Abb. 74).
— Tempelgang, Venedig, Akademie (ehem. Scuola della Carità) 118/121, 227 (Abb. 119, 120, 121).
— Verkündigung, Treviso, Dom 68, 166 (Abb. 65).
— —, Venedig, Scuola di San Rocco 166, 238 (Abb. 221).
— —, —, San Salvatore 166/168, 232 (Abb. 165).
Markus, Hl., mit vier Heiligen, Venedig, Sta. Maria della Salute 27/30, 32, 64, 213 (Abb. 29).
— (La Fede, München) 190, 236 (Abb. 188, 189).
Massolo, Lorenzo 96, 172, 232.
Mazuchelli (Biograph Aretinos) 226.
Medea und Jason (verloren gegangenes Gemälde) 207.
Medici, Cosimo I., Herzog von Florenz 91, 92, 108, 112, 202/203, 226.
Medici, Giovanni de s. Leo X.
—, — delle bande nere 92, 94.
—, Haus 81.
—, Maddalena 226.
Meier-Graefe, Julius 235.
Mendoza, Diego 201.
Michelangelo Buonarroti 15, 17, 59, 68, 78, 80, 81, 91, 94, 136, 146, 147, 148, 153, 162, 164, 184.
—, Flußgott (Vorbild der „Danaë" in Neapel), Florenz, Academia delle belle arti 154, 231.
—, Statue Johannes des Täufers, Rom, Sta. Maria sopra Minerva 148.
—, Jonas (von der sixtinischen Decke) 172.
—, Leda 154.
—, Medici-Grabmäler 154.
Michiel, Antonio 215.
Miranda, Francisco de 235.
Modena, Herzogliche Galerie 219, 231.
Morelli, Giovanni 215.
Moretto (Alessandro Bonvicino) 103, 220.
Moses (Gloria, Madrid) 169, 170, 232 (Abb. 167).
Müller-Rostock, Jenny 217, 224, 226, 231.
München, Sammlung von Nemes 217.
—, —, Damenbildnis in Rot 234 (Abb. 175).
—, —, La Fede 190/192, 236 (Abb. 188).
—, —, Venus mit dem Spiegel 176, 233 (Abb. 174).
—, Pinakothek, Dornenkrönung 173, 192/194, 237 (Abb. 191).
—, —, Kaiser Karl V. 142, 229 (Abb. 141).
—, —, Madonna 238 (Abb. 225).
Muraneser Malerschule 18, 19.
Murano, San Pietro Martire, Madonna mit dem Dogen Andrea Barbarigo (Giovanni Bellini) 26.
Mythologische Darstellungen 81/87, 162, 172, 178/190.

Neapel, Museum, Danaë 152/154, 178, 231 (Abb. 151).
—, —, Papst Paul III. 136, 140, 229 (Abb. 137).
—, —, Papst Paul III. mit Ottavio und Kardinal Farnese 138/141, 229 (Abb. 135).
Nemes, Sammlung von, s. München.
New York, Sammlung Henry Goldmann, Toilettenszene 218 (Abb. 217).
—, Sammlung Hamilton, Bacchanal (Giov. Bellini) 82, 223.

Nikodemus (Grablegung, Paris) 222 (Abb. 79).
Nikolaus, Hl. (Madonna in der Glorie, Rom) 78 (Abb. 71).
— (Madonna in der Glorie, Rom) 220 (Abb. 71).
Noah (Gloria, Madrid) 169 (Abb. 167).
Nuditätenmalerei 162.

Obi, Filippo 204.
Odescalchi, Principe 216.
Ölmalerei, Ausbildung in Venedig 18/19.
Orléans, Galerie s. Paris.
Oxford, University Galleries, Reiter, Studie zur Schlacht von Cadore 228 (Abb. 123).

Padua, Casa Barbarigo-Giustiniani 230.
—, Casa Corner, Fresken (untergegangen) 40.
—, Scuola del Santo, Antonius-Fresken 39/44, 214 (Abb. 36, 37, 38, 39).
Paduaner Fresken s. Antonius-Fresken.
Palma Giovane, Jacopo 238.
— —, —, Bildnis Tizians und seines Sohnes Orazio 238.
— Vecchio, Jacopo 17, 19, 48, 49, 52, 54, 68, 85, 149, 223.
— —, —, Christus und die Ehebrecherin, Rom, Kapitol 54.
Palmaroli, Pietro 219.
Paris, Cabinet Carignan 230.
—, Sammlung de la Chataigneraye 230.
—, École des Beaux-Arts, Entwurf zu einem Fresko in der Scuola del Santo in Padua 214 (Abb. 39).
—, Louvre, Allegorie des Avalos 116, 184, 227 (Abb. 117).
—, —, Dornenkrönung 125, 147, 229 (Abb. 129).
—, —, Fête champêtre (Giorgione) 46.
—, —, Franz I., König von Frankreich 103, 224 (Abb. 99).
—, —, Grablegung Christi 78, 87, 166, 222 (Abb. 79).
—, —, Madonna mit dem Kaninchen 48/49, 216 (Abb. 49).
—, —, Zeichnung zur Apostelgruppe der Assunta 219 (Abb. 63).
—, Galerie Orléans 216, 227, 232, 235.
Parma, San Giovanni Evangelista, Fresken (Correggio) 117.
Paul III., Papst (Alessandro Farnese) 136/141, 203, 229, 231.
—, Bildnis, Neapel, Museum 136, 140, 229 (Abb. 137).
— mit Ottavio und Kardinal Farnese, Neapel, Museum 138/141, 229 (Abb. 135).
Paulus, Hl. (Madonna mit vier Heiligen) 52, 218 (Abb. 53).
Pensionen Tizians 207/208.
Perez, Antonio 232.
Perseus und Andromeda, London, Wallace Collection 164, 170, 207.
Perugino, Pietro (Vanucci) 15, 63, 199.
Pesaro, Benedetto (Madonna della Casa Pesaro, Venedig) 72, 76, 222 (Abb. 75, 76).
—, Jacopo (Madonna della Casa Pesaro, Venedig) 72, 76, 222 (Abb. 75, 76).
—, — (Verehrung Petri, Antwerpen) 26, 27, 30, 213 (Abb. 25).
Petersburg, Eremitage, Büßende Magdalena 176.
—, —, Venus mit dem Spiegel 234.
Petrarca, Francesco 95.
Petrus, Hl. (Madonna in der Glorie, Rom) 220 (Abb. 71).
— (Madonna della Casa Pesaro, Venedig) 72, 76, 220 (Abb. 75).
— (Mariä Himmelfahrt, Venedig) 219 (Abb. 60).
— (Mariä Himmelfahrt, Verona) 222 (Abb. 74).
St. Petrus Martyr (Kopie), Venedig, San Giovanni e Paolo 80/81, 91, 124, 146, 223 (Abb. 83).
—, Studienblatt, Lille, Musée Wicar 223 (Abb. 81).
Philipp II., König von Spanien 23, 98, 143, 146, 153, 158, 160/162, 164, 178, 204, 206/207, 211, 212, 231, 232, 234, 235, 236, 239.
—, Halbfigurenporträt, London, Sammlung Agnew 143, 229 (Abb. 143).
—, Porträt in Rüstung, Madrid, Prado 146, 230 (Abb. 144).
— (Gloria, Madrid) 169 (Abb. 167).
— IV., König von Spanien 238.
Philostratos 84, 85, 223.
Pietà, Venedig, Akademie 194, 238 (Abb. 193).
Pieve di Cadore (Geburtsort Tizians) 17, 23.
Pinturicchio, Bernardino 15.
Piombo, Sebastiano del s. Sebastiano.

Pisanello (Vittore Pisano) 18.
Platonkopf (Antike) 78.
Pontius Pilatus (Ecce Homo, Wien) 126 (Abb. 127).
Popp, Anny E. 236.
Poppelreuter 215.
Pordenone, Giovanni Antonio Licinio da 38, 64, 91, 123, 215, 223.
Poussin, Nicolas 224.
Praxiteles, Venustorso 78.
Prometheus, Madrid, Prado 148.

Quirini, Girolamo, Patriarch von Venedig 135, 172.

Rafael Santi 9, 15, 16, 17, 23, 59, 68, 78, 80, 82, 104, 164, 176, 190.
—, Foligномadonna 80.
—, Medici-Gruppe 140.
—, Moderantia 80.
—, Papst Julius II. 140.
—, Transfiguration 220.
Ram, Giovanni 46, 215.
—, —, Bildnis (Taufe Christi, Rom) 46 (Abb. 45).
Ratsmaleramt Tizians 59/64, 122, 133.
Raub der Europa, Boston, Gardner-Museum 172, 232 (Abb. 168).
— (Kopie von Rubens), Madrid, Prado 232.
Reiter, Studie zur Schlacht von Cadore, Oxford, University Galleries 228 (Abb. 123).
Rembrandt Harmensz van Rijn 192.
—, Joseph und das Weib des Potiphar 190.
—, Die Nachtwache 126/130.
Richmond, Sammlung Cook, Laura de Dianti 111/112, 218, 227 (Abb. 114).
Ridolfi, Carlo 215.
Robusti, Domenico (Sohn Tintorettos) 237.
Rochus, Hl. (Hl. Markus mit vier Heiligen) 27/28, 213 (Abb. 29).
— (Pietà, Venedig) 238 (Abb. 193).
Rom, Aufenthalt in 136, 146.
—, Galerie Barberini 224.
—, Galerie Borghese 216.
—, —, Erziehung des Amor 184, 186, 235 (Abb. 182).
—, —, Himmlische und Irdische Liebe 45/46, 48, 149, 215 (Abb. 42, 43).
Rom, Palazzo Colonna 232.
—, Galerie Doria 216.
—, —, Salome 44/45, 215 (Abb. 40).
—, Kapitol, Taufe Christi 46, 48, 215 (Abb. 45).
—, Sta. Maria sopra Minerva, Statue Johannes des Täufers (Michelangelo) 148.
—, Vatikan, Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen 70, 80, 220 (Abb. 71, 73).
Romano, Girolamo 220.
Rosso, Christoforo 233.
Rovere, Francesco Maria della, Herzog von Urbino 91, 94, 99, 102, 103, 108, 116, 118, 224, 226.
—, —, Bildnis, Florenz, Uffizien 102, 224 (Abb. 97, 98).
—, Giuliano della s. Julius II.
—, Guidobaldo della, Herzog von Urbino, Bildnis (?), Florenz, Palazzo Pitti 108/110, 136, 226, 230 (Abb. 109).
Rubens, Petrus Paulus 223, 224, 232, 235, 238.
Rudolf II., Kaiser 227, 239.

Salome, Rom, Galerie Doria 44/45, 215 (Abb. 40.)
—, London, Sammlung Benson 215.
Sandrart, Johann Jakob von 216.
Sanseria 157.
Sansovino, Jacopo (Jacopo Tatti) 133, 176, 204, 230, 232.
Santi, Sebastiano 238.
Sarcinelli, Cornelio (Tizians Schwiegersohn) 157, 158, 232.
Sarto, Andrea del (Andrea Angeli) 37.
Schiavone (Andrea Meldolla) 17, 218.
Schlacht von Cadore (Kopie), Florenz, Uffizien 59, 64, 122/124, 228 (Abb. 123, 124).
Schrey 215.
Sebastian, Hl., Zeichnung zum Auferstehungsaltar in Brescia. Frankfurt a. M., Staedelsches Institut 220 (Abb. 66).
— (Auferstehungsaltar, Brescia) 68, 78, 220 (Abb. 67).
— (Madonna in der Glorie, Rom) 220 (Abb. 71).
— (Hl. Markus mit vier Heiligen, Venedig) 27/28, 32, 213 (Abb. 29).
Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) 15, 81, 91, 108, 136, 137.
—, Aretino-Bildnis 108.

Selbstbildnis, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 212/213 (Abb. 7).
—, Madrid, Prado 194, 238 (Abb. 195).
— (?) (Ecce Homo, Wien) 229 (Abb. 127).
Sforza, Il Duca, di Milano con un cane (Der Mann mit dem Falken, Amerika, Privatbesitz?) 224 (Abb. 95)
Sisyphus, Madrid, Prado 148.
Soliman, Sultan (Ecce Homo, Wien) 126, 229 (Abb. 127).
Solly, Sammlung s. Berlin.
Steinmann, Ernst 215.
Steuerhinterziehung Tizians 160.
Stockholm, Museum 223, 224.
Stoppio (Antiquar in Venedig) 160.
Strada, Jacopo de 160.
—, —, Bildnis, Wien, Galerie 239 (Abbild. 237).
Strozzi, Clarice, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 96, 112, 212, 226/227 (Abb. 113).
—, Roberto 212, 226.

Taine, Hippolyte 226.
Tallard, Duc de 230.
Tarquinius und Lukrezia, Wien, Akademie 186/190, 236 (Abb. 187).
Taufe Christi, Rom, Kapitol 46, 48, 215 (Abb. 45).
Tebaldo (Agent Alfonsos I. von Ferrara) 82.
Temperatechnik 18/19.
Tietze-Conrat, E. 236.
Tintoretto (Jacopo Robusti) 9, 16, 17, 94, 104/105, 110, 126, 162/164, 166, 172, 173, 176, 192, 226, 236.
—, Luigi Cornaro, Florenz, Palazzo Pitti 104.
—, Das Markuswunder, Venedig, Akademie 164, 172.
Tobias und der Engel, Venedig, San Marziale 124, 228 (Abb. 125).
Tod Tizians 194.
Toilettenszene, New York, Sammlung Henry Goldmann 218 (Abb. 217).
Torso von Belvedere 147.
Treviso, Dom, Mariä Verkündigung 68, 166 (Abb. 65).
Trionfo della Fede, Holzschnittfolge 34.
Triumph der Dreifaltigkeit s. Gloria.
Tron (Patrizierfamilie in Venedig) 91.
Truchseß, Kardinal Otto 216.

Valentiner, W. R. 218.
Varotari, Alessandro 224.
Vasari, Giorgio 24, 108, 153, 166, 211, 216, 230, 236.
Vecelli, Cecilia (Gattin Tizians) 91/22.
—, Francesco (Bruder Tizians) 24, 92.
—, Gregorio (Vater Tizians) 23, 24.
—, Lavinia (Tochter Tizians) 92, 157, 158, 207 (Abb. 159, 161).
—, Lucia (Mutter Tizians) 23.
—, Orazio (Sohn Tizians) 92, 157, 194, 238.
—, Orsa (Schwester Tizians) 157.
—, Pomponio (Sohn Tizians) 92, 97, 133, 134, 136, 137, 157, 158, 194, 213.
Velazquez, Diego Rodriguez de Silva y 108.
Venedig, Akademie 66, 219.
—, —, Andachtsbild (Giovanni Bellini) 33.
—, —, Mariä Tempelgang 118/121, 227 (Abb. 119, 120, 121).
—, —, Das Markuswunder (Tintoretto) 164/172.
—, —, Pietà 194, 238 (Abb. 193).
—, San Angelo 238.
—, Casa Barbarigo del ramo di San Raffaele 212.
—, Bibliothek, Die Weisheit 176, 233 (Abb. 173).
—, Dogenpalast 228.
—, —, Christoforus, Fresko 39, 80, 222, 237 (Abb. 80).
—, —, La Fede (Werkstattkopie) 190/192, 236 (Abb. 189).
—, Fondaco dei Tedeschi, Fresken (untergegangen) 30, 34/38.
—, Frarikirche, Frarimadonna (Giovanni Bellini) 27.
—, —, Grabstätte Tizians 196, 238.
—, —, Madonna della Casa Pesaro 72/78, 196, 222 (Abb. 74, 75, 76).
—, —, Mariä Himmelfahrt (Assunta) 64/68, 72, 80, 88, 196, 219 (Abb. 60, 61, 62, 63).
—, San Gesuiti, Laurentius-Marter 172/173, 232 (Abb. 171).
—, San Giobbe, Santa Conversazione (Giovanni Bellini) 27.
—, San Giovanni Chrisostomo, Altarbild (Giovanni Bellini) 64.
—, San Giovanni Elemosinario, St. Johannes der Almosenspender 124, 229 (Abb. 128).

Venedig, San Giovanni e Paolo, St. Petrus Martyr (Kopie von Cardi da Cigoli) 80/81, 91, 124, 146, 222 (Abb. 83).
—, Casa Grimani dei Servi 218.
Venedig, Sta. Maria della Salute, Abrahamsopfer (Deckenbild) 117, 147, 148, 230 (Abb. 147).
—, —, David und Goliath (Deckenbild) 146, 148, 230 (Abb. 149).
—, —, Kain und Abel (Deckenbild) 146, 148, 230 (Abb. 148).
—, —, Der Heilige Markus mit vier Heiligen 27/30, 32, 64, 213 (Abb. 29).
—, San Marziale, Tobias und der Engel 124, 228 (Abb. 125).
—, San Nicolo dei Frari 70, 220.
—, San Salvatore, Mariä Verkündigung 166/168, 232 (Abb. 165).
—, —, Verklärung Christi 166, 170.
—, Scuola di San Rocco, Mariä Verkündigung 166, 238 (Abb. 221).
—, Santo Spirito in Isola 27, 213.
—, Palazzo Strozzi 226. [34, 52.
—, San Zaccaria, Altarbild (Giovanni Bellini)
Venier, Doge Francesco 236.
Venturi, Liouello 214.
Venus (Erziehung des Amor, Rom) 184, 186, 235 (Abb. 182). [rie 149.
— Anadyomene, London, Bridgewater-Gale-
— und Adonis, Madrid, Prado 162, 172, 206, 232 (Abb. 169).
— und Amor, Florenz, Uffizien 152/153, 231 (Abb. 153).
— mit dem Orgelspieler, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 178, 234 (Abb. 179).
— mit dem Spiegel, München, Sammlung von Nemes 176, 233 (Abb. 174).
— —, Petersburg, Eremitage 234.
— von Urbino, Florenz, Uffizien 112, 149, 230/231 (Abb. 150).
Venusfest, Madrid, Prado 86, 223 (Abb. 84).
Verehrung der Madonna, Ancona, San Domenico 68/70, 220 (Abb. 69).
— Petri, Antwerpen, Museum 26/27, 213 (Abb. 25).
Verklärung Christi, Venedig, San Salvatore 166, 170.
Verona, Dom, Mariä Himmelfahrt 70/72, 76, 80, 220 (Abb. 74).
Veronese, Paolo (Paolo Caliari) 17, 118, 162, 176, 228.
Verrocchio, Andrea del, Colleoni-Standbild 142.
—, —, Taufe Christi, Venedig, Akademie 24.
Victoria (Allegorie des Avalos, Paris) 227 (Abb. 117).
Violante (Geliebte Tizians?) 45, 48.
Vivarini, Alvise 19.
—, Antonio 19.
—, Bartolommeo 19.

Weisheit, Die, Venedig, Bibliothek 176, 233 (Abb. 173).
Wenzel 215.
Wickhoff, F. 223.
Wien, Akademie, Tarquinius und Lukrezia 186/190, 236 (Abb. 187).
—, Galerie, Danaë 234 (Abb. 233).
—, —, Diana und Kallisto 235.
—, —, Ecce Homo 125/126, 228 (Abb. 127).
—, —, Grablegung Christi 231.
—, —, Hirt und Nymphe 186, 187, 235 (Abb. 183).
—, —, Kirschenmadonna 33/34, 52, 64, 214 (Abb. 35).
—, —, Jacopo de Strada 239 (Abb. 237).
—, —, Zigeunermadonna 30/33, 214 (Abb. 31).
—, Galerie Czernin, Der Doge Andrea Gritti 104/106, 225/226 (Abb. 103).
Wilhelm I., König der Niederlande 213.
Wotton, Sir Henry 228.

Yuste, San, Kloster 232.

Zacharias (Kirschenmadonna, Wien) 214.
Zanetti, Conte Antonio Maria, d. J. 36, 38.
Zeichenkunst 33, 34, 46, 68, 78/82, 86, 147, 154, 164.
Zigeunermadonna, Wien, Galerie 30/33, 214 (Abb. 31).
Zinsgroschen, Der, Dresden, Galerie 54/56, 82, 219 (Abb. 55).
Zuane, Lodovico di 59.
Zuccato, Sebastiano 24.

Druck
vom Bibliographischen Institut
in Leipzig

GETTY CENTER LIBRARY